EXLIBRIS
MUDR
JAR. ŠUSTA

Divadlo

ODEON

Komedie 4 svazky
1194560
1432059
150,-

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/modernruskedivad0000jind

JINDŘICH HONZL

MODERNÍ RUSKÉ DIVADLO

ODEON

PRAHA
1928

Všem mým přátelům

z Osvobozeného divadla

Od Malého k Uměleckému Divadlu Moskevskému

Ruský divadelní vývoj XIX. století lze rozdělit na dvě velmi nestejné části podle časového trvání: od roku 1824 (založení Malého divadla moskevského) a od roku 1898 (otevření Moskevského uměleckého divadla). Kdežto vývoj prvého divadla trvá skoro celé století, Moskevské umělecké divadlo končí svou vývojovou působivost už roku 1905, kdy Meiercholdem je zase zamířeno jinam a jinak. A rychlostí v proměně fází přibývá každým dalším rokem. Neboť od založení Malého moskevského divadla roku 1824 proměnily se mnohokrát jeho herci až do roku 1898, ale přece nad všemi individualitami, ať se zvaly Močalovem nebo Lenským, Fedotovou neb Jermolovou trvala tradice stejně pevně jako stěny Malého divadla. Ať se nazývá Ščepkin nebo Ostrovský zakladatelem hereckého a dramatického realismu, jejich „realism" má velmi málo společného s „realismem" Kačalova a Čechova. Je konečně výhodou každého dobrého umění, že je lze nazvat „realistickým" a vykládat si po každé slovo jinak. Dnes existuje v divadelním umění velmi mnoho „realismů"; konec předešlého století se pro ruské divadlo vyznačoval svárem jen dvou ismů: úpadkem realismu „ščepkinského" a revoluční novostí stanislavovského realismu. Kdežto ščepkinský realismus trval asi od třicátých let minulého století až do konce století, realismu stanislavovskému stačilo 8 let, aby se vyžil, aby přišel na hranici své dokonalosti a vyplnil kruh možností. Krise ruského divadla na začátku století XX. je krisí základů, na nichž stály úspěchy Čechovových her v podání moskevských. Je to krise psychologického divadla a nedostatečnost jeho herce. Nemusíme se dlouho trápit prvými námitkami, jež pero V. Brjusova posílá proti „realismu" a „naturalismu" tohoto divadla. Dnes, stejně jako kdykoli dříve, bylo všem lidem jasno, že přenešení skutečnosti na divadlo buď je zcela nemožno, anebo že se stává každým okamžikem problematickým,

nepůsobivým nebo komickým. To, co se namítá v tomto směru Moskevskému uměleckému divadlu a jeho divadelnímu realismu, je buď tak samozřejmé, že na to není třeba „reformátorského objevu" — anebo je to neporozumění hlavní zásluze a podstatě práce Moskevských. Je nutno mít i tu na paměti, že to, co se zve „realismem" nebo „touhou po co nejpravdivějším divadelním zachycení skutečnosti", dostává tímto jménem nebo touto definicí a heslem určitý logicky omezený význam, tak omezený, že se do něj nevejde ani desátá část skutečných divadelních reforem, zásluh a významů. Jenom člověk nejvysušenějšího mozku, bez jakéhokoli uměleckého temperamentu dovede z hesla „realismu" nebo „naturalismu" Moskevských vyvozovat lichost celé práce Stanislavského, jeho oddaných druhů a žáků nebo omylnost jejich programového základu. Na to, aby tento „realismus moskevských" — jako se to skutečně dálo — se stotožňoval s bezhlavým a netvořivým kopírováním a přenášením skutečnosti na jeviště, na to je potřeba být hluchý a slepý ke skutečnému dílu Uměleckého divadla, nemít vůbec vnímavého smyslu pro bolest ani radost lidí, mít neschopnou fantasii k tomu, aby některý „realistický" divadelní výjev dovedla posadit do „pravé skutečnosti" a dovedla jej s touto skutečností porovnat. Krise „realismu" divadelního nespočívala v tom, že se ukázala nemožnost přenésti co nejvěrněji pravdu na jeviště, krise „realismu" Stanislavského byla způsobena tím, že chyběly tu prostředky k působivějšímu a umělečtějšímu vyjádření této skutečnosti, nebo že staré prostředky se opotřebovaly a svým schematem staly se neúčinnými. Jestliže tvůrce „divadelního realismu" něco odvádělo od práce, nebyla to nevěra nebo opouštění „realistického" programu, naopak, příliš schematické a programní setrvávání na pojmovém obsahu hesla nebo zásady ničilo rozběh jejich tvořivé fantasie, ubíralo skutečných hodnot a pravého významu; proto „přenášením skutečnosti na jeviště" — tím nedá se vyčerpat obrodný význam čechovovských her v podání Moskevských. U Stanislavského a u jeho druhů lze třeba konstatovat ubývání tvořivých sil, ale přece nikdy nelze jejich práci schematisovat do takového geometrického obrazce, jehož by bylo lze v historii uměleckých forem použíti jako příkladu zavrženíhodného „napodobení přírody". Neboť jejich dílo má životnost vroucnější a plnější, než by mu příslušelo podle

estetických logiků. Je velmi ústrojným a velmi složitým celkem, uměleckým celkem, kterým odpovídala jemná divadelní sensibilita tvořivých umělců okolnostem a dějům. Životnost nebo působivost jejich díla ukázaly opravdové a spontánní úspěchy jejich vystoupení v cizině — i v nejposlednější době. Západ zajisté už překonal módu „realismu", viděl již velmi mnoho „nerealistických" představení — ale nadšení, se kterým přicházel vstříc těmto umělcům bylo odpovědí na obdivuhodnou celistvost díla, na jeho osobitost a dokonalost práce. Zjevovalo se tu celé dílo a skuteční umělci. Nic z logismu estetského ani suché programovosti.

Vidím význam Moskevského uměleckého divadla ve velikém, a v mnohém dosaženém, snažení po celistvém, jednotném divadelním díle, po dokonale fungujícím organismu, po jevišti, které se svými herci, nábytkem, stěnami — ale nejen herci a nábytkem, ale i svým technickým personálem, svým zákulisím a celou atmósférou, panující kolem jeviště a v něm, stává se živou bytostí, bytostí velmi citlivou a velmi myslivou, reagující na každý jemný úsměv i mrazivé zachvění — básníkem. V tomto významu je Moskevské umělecké divadlo prvním moderním divadlem evropským a nejlepším příkladem jeho. Ať Antoine si opatřil a vymyslil triky sebe naturalističtější a ať se herci sebe dovedněji přizpůsobovali lékařům, kupcům nebo apačům, vždycky bude se konec konců měřit a srovnávat umělecká schopnost Antoineova nebo Stanislavského podle toho, kolik básnické své osobitosti vnukli nebo vnutili nervosnímu a těžko ovladatelnému živočichu divadelnímu. Tu už nebude rozhodovat „realismus", nýbrž intensita toho tvořivého požáru, který se vzněcuje v režisérovi, v hercích, v jednotlivostech interieuru, aby se nakonec dostal do vnímavosti diváka. Systém práce, který si Stanislavský podložil pro své divadelní tvoření, ten měl cílem oživiti právě všechen jevištní materiál, každou rekvisitu, každou sebe menší roli a i nejtišší zvuk skřípavých schodů nebo zavíraných dveří. Jevištně oživiti tyto věci — to znamenalo učiniti je buditeli emocí, prodloužiti poloměr jejich působení až do nitra divákova. Na vojenské kutálce, která zní za scénou na konci „Tří sester", není nic samo o sobě krásného ani půvabného, ale přece v tomto místě je prostředkem nejsilnější emoce, kterou kus má; neboť prodlužuje do časového trvání, zvýrazňuje před divákem a jeho před-

stavivostí rytmické údery, kterými vytrvale přitlouká osud lásku i život. Vojenská kutálka, za které se loučí Maša s Veršininem trhá životy sester na kusy. Tyto zvuky přibližují přítomnost smrti na nejbližší dosah našeho citu, přibližují je víc a tragičtěji než několikanásobná vražda na jevišti. „Vojenská kutálka" není programem ani „kopírováním skutečnosti" — je uchopením a postavením skutečnosti tak, aby dostala lidskou řeč, aby promluvila, aby zradila básnický úmysl dramatikův jako v pohádce zrazuje kolovrat zločin macechy.

Začátky Uměleckého divadla měly ovšem věrnost, historičnost a přirozenost podání zásadním požadavkem. První představení Chudožestvenných „Car Fedor Joanovič" A. Tolstého (14. října 1898 zahájení a otevření Uměleckého divadla) i další Shakespearův „Julius Caesar" byly divadlem, na němž se uplatňovaly pečlivě historické studie, neboť scéna, kostymy a gesta byla vybrána a vystavěna, až když režisér prostudoval Řím, jeho starou architekturu a historické památky. Soudobá kritika tedy píše o tomto představení, že „to byla velikolepá lekce historie římské kultury, která místo slov použila plastických postav". Chceme-li tuto věc ocenit tak, aby byl zřejmý její význam v postupu divadelního vývoje, potom nám bude nutno ukazovat, jak proti typisující metodě starého divadla stavějí Chudožestvenní konkretisaci a individualisaci místa, děje i osob. Starému divadlu stačilo pro vyznačení místa několik typických jevištních lichoběžníků s nečetnými sofitami nebo zadními prospekty.

Jako místo, individualisuje metoda Uměleckého divadla i postavy a hrdiny dramat. Nemá hrdin v pravém slova smyslu. Hledá lidi, kteří poztráceli hrdinný zvuk hlasu ve sterých krisích, nemocech a dědičných defektech svého života. Vypráví se v historii Uměleckého divadla o prvém úspěchu realistického divadla, o nejslavnějším a nejvíce rozhodujícím dni, 16. prosince 1898: o premiéře Čechovova „Racka". Ztroskotané, výsměchem zahrnuté představení této Čechovovy hry v Alexandrinském divadle v Petrohradě zničilo by málem Čechova jako dramaturga. Čechova jako divadelního básníka zachránilo Umělecké divadlo představením „Racka" — tím, jak po sterých zkouškách, po zoufalých únavách našli herci Uměleckého divadla novou hudbu slova, novou intonaci řeči, jiný

způsob obtěžkávání slabik působivostí. Představení v Alexandrinském divadle nebylo špatné, nebylo provedeno o nic hůře než desítky jiných her. Vždyť na něm pracovali mnozí z nejlepších talentů ruského herectví: slavná Savina, Kommissarževská i bezpečný a herecky všestranně nadaný Davidov. A přece hlasitým výsměchem skončil už první akt této hry. Škola, ze které žila Savina, ze které vyspěl Davidov, byla škola technické bezpečnosti, která si věděla rady s každou úlohou a zdvihala svůj úkol „představovat člověka" po každé bezpečně do ušlechtilosti všeobecně uznaného typu, vykrášleného větší či menší dávkou tělesné krásy, hudebního hlasu, rytmického pohybu. Dodávat „typické divadelní ušlechtilosti", „podivuhodně harmonických a bezpečných gest" — odívat jimi každou postavu — to bylo hlavní ctižádostí starého herectví. Proto býval herec tohoto starého divadla „universálním umělcem", typem, jehož příkladem by mohl býti právě Davidov, jenž právě tak ovládal zpěv, lidový tanec, dramatickou roli jako veselý úkol lidového zpěváka. Toto bezpečné a vypracované řemeslo dospělo dokonalosti neměnného a úměrného standardu. Standard je nejlepším rozvinutím formy a zároveň jejím odumřením. Této ušlechtilosti tedy nebylo Čechovu zapotřebí. Nebylo mu zapotřebí harmonických gest ani zvučného hlasu hrdiny. Nehledal herce, ale člověka. Neobjevoval hrdiny, ale skutečnou lidskou bolest. Neuchvacoval úměrnými proporcemi a sladěným akordem mezi zlem a dobrem, ale tragickými přízvuky zmučené, otrávené a zakleté lidskosti v nervech, na něž zoufale a bezútěšně hraje myšlenka. Objevit lidství a člověka — „pravdu" — to znamenalo tomuto divadlu: zbavit se řemeslného divadelního typu a vyzkoušet jeho pravdivost tím, přirovná-li se k typickému schematu kterýkoli konkretní člověk, kterého básník vybírá z života ulice, statku nebo šlechtického domu. Proto proti herecky školené tradici Savinné a Davidova, vyhrává čechovovskou při nezkušený kruh „diletantský" v Uměleckém divadle: O. L. Knipperová, M. G. Savinská, Vs. E. Meierchold, J. M. Moskvin se Stanislavským a Němirovičem-Dančenkem v čele. Nebyl to bezpečný a sebevědomý herec, který by mohl být nositelem čechovovského lidství, ale nejistý, zoufalým hledáním zmučený a dlouhým zkoušením unavený diletant Uměleckého divadla, v němž se náhle objevily ony sugestivní a tragicky smutné tóny čecho-

vovských postav a zazvučela nová slovní intonace realistického herectví.

Individualisace osob i místa — nebo konkretisace těchto divadelních elementů — to byla nutná sebezáchrana umění, nové naplnění formy životem a obnovení formy. Realismus nebo naturalismus, jenž bývá esteticky definován jako „fotografování života", které bez ohledu na „umělecký tvar" nebo „uměleckou zákonitost" srovnává za sebou skutečnosti hrubě a umělecky nezpracované — tento realismus je v Uměleckém divadle a v dramatě Čechovově směrem velmi formálním a velmi citlivým k látce i ke zpracování. Umělecké divadlo přes své úspěchy v jiných dramatech a přes vynaloženou energii na scénování „Julia Ceasara" Shakespearova, Puškinova „Borise Godunova" a j. zůstává divadlem čechovovským — a úspěch „Racka" dal toto dílo Moskevským do štítu. Čechovovskými dramaty nabývá hnutí života, t. j. logické a estetické schema realismu (jak je v něčem provedli Němci) dostává střed, buněčné jádro, z nichž šíří se paprskovitě život. Umělecké divadlo stává se organismem; sžívá drama s herci, spojuje autora a jeho představu co nejtěsněji s formou hercovou, spojuje herce v jeden nerozlučný svazek, v němž jeden výkon a jeden hercův zážitek je svalově a takřka nervově spojen s výkonem druhého herce i ostatních. Umělecké divadlo je jeden z nejvelkolepějších pokusů o divadelní organismus, je to nejen pokus, ale i uskutečnění. Organismus, umělecký celek, nepřetržité pásmo působivých gest a zvuků, jež nejsou mrtvě řazeny k sobě, ale které se za sebou zdvihají a klesají jako rytmus dechu nebo jako příliv a odliv vášní — to byla skutečnost, pro kterou se Umělecké divadlo stalo sensací, novostí, úspěchem dne a střediskem, kolem kterého se shromáždila umělecká avantgarda Ruska. Kritikové, kteří nedovedli soudit divadlo jinak, než jako úspěch Jermolové nebo Lenského, stáli před neuvěřitelným, ale přece skutečným faktem, že toto divadlo nemá „herců", jimž by bylo nutno věnovat pozornost. „V Moskevském uměleckém divadle není herce. Tam je ensemble." A střed života Uměleckého divadla nazván jest režisér. Režisér Uměleckého divadla není registraturou nebo vynalézavým rádcem hereckých efektů — ani on není v pravém slova smyslu herec. Němirovič Dančenko je literát a přece posloužil Moskevským právě v tom, s jakou vytrvalostí a neústupnou tvrdošíjností pracoval na

Čechovově „Rackovi", od nějž již utíkali všichni — diváci v Petrohradě, divadelní ředitelé, herci, i vnímavý Stanislavský, zoufalí nad těžkou a neporozumitelnou strukturou nové dramaturgie. Tentýž Němirovič Dančenko dovedl realismus jevištní přes úskalí vnějšího napodobování přírody k realismu pouze herecké lidské sugesce v „Bratřích Karamazovech". Oprostil a zjednodušil v nich scénu na šedozelené pozadí. A jevištní materiál byl jen naznačen nábytkem, dveřmi a vraty. Vnější jednoduchost a skoupost nemůže být půvabem divadla. Musila být nahrazena ostatními působivostmi. Všechna intensita divadelního účinu se soustředila k herci, k jeho sugestivnímu prožívání a představování jeho úlohy. Umělecké divadlo je divadlem psychologickým. Divadlem psychologického realismu. Za vnějšími takty, za slovy ba i za skutečnostmi neživými hledá a odkrývá duševní, neuvědomělý, podvědomý děj, k jehož dokonalé interpretaci napíná své nejlepší síly: analysuje s intuicí literárního umělce hereckou postavu a s vědou psychiatra hledá ukrytý představový i volní svět divadelního hrdiny. S tím, jak tento psychologismus Moskevských přestává věřit ve význačnost vnějších fakt a významnost činů — odvrací se Umělecké divadlo od naturalismu, do nějž zaměřovaly inscenace počátků: „Julius Caesar" nebo „Car Fedor Ivanovič". Realismus Moskevských dospívá tu k systému, k metodě práce, která ve své důslednosti a dokonalosti zůstala příkladem celému světu. Jevištní provedení Uměleckého divadla stává se úplně paralelní s dramaturgickou metodou čechovovskou. Osobnost, jevištní postava se tu vždycky tragicky rozdvojuje mezi čin a představu. Stejně jako Baron Tuzenbach (ze „Tří sester") není vrahem ani násilníkem, ačkoli zastřelí Veršinina, není ani Varja ani Lopachin (z „Višňového sadu") tragickou dvojicí nešťastné vášně a lásky. Skutečnosti, činy, náhody a neštěstí jsou zřejmé, hmatatelné a neproměnitelné. Ale tato sebe tvrdší a nutnější skutečnost nepřesvědčuje Čechova a nepřesvědčuje čechovovského herce. Přikrývá tuhou a jednoznačnou skutečnost poloprůhledným závojem ironie. Není-li souboj Tuzenbachův s Veršininem komikou náhod a nedorozumění? Není-li rána holí Varjy Lopachinu — jež rozhoduje o jejich smutném osudu — žertem komických náhod? Čechovu jde vždy o to, oč Stanislavskému a jeho hercům: najít „vnitřní usměrnění hrdiny". Hledají tu „psychologickou realitu", která nám

otvírá pohled na tragický smutek člověka a lidství. Věří, že v životě běží vedle sebe dvě skutečnosti, a hledají, jak gestem, intonací slov a přízvukem vyvolat sugestivní a plnou představu trpícího člověka v divákovi, jak osvobodit, zvýraznit a zeskutečnit všechno bohatství, paradoxy a kontrasty vnitřního života ve světě života jevištního. Kdežto Francouzi opouštějíce Antoinea, zatracují všechnu skutečnost, Rusové neztrácejí ze svého pohledu skutečné tvářnosti věcí, jejich barvy a vůně. Jejich realismus hledá „duši" ve všem, zpsychologisuje celé jeviště a „celý vesmír", hledá nikoli hrdinnost, ale psychologický „výklad hrdinnosti" a hraje „Revisora" nikoli jako veselý a barevně spletený ornament zajímavých situací, ale herci shánějí pro své postavy celý rodokmen psychologických předpokladů, pro které je někdo lenochem, onen skrblíkem a tento podvodníkem. Jsme na konci vývoje moskevského realismu, tam, kde tento realismus přestává být vyznačováním skutečnosti, ale výkladem nebo spíše s y m b o l e m reálného života. Dvojitá organisace jevištního díla, komického vnějšku s tragickou náplní byla velmi obtížným a nejednotným organismem. Nejednotnost se rozpadávala, ničila soudržnost díla a napiatá inteligence diváka, která sbírala kontrastující prvky jeviště, herce a „hlubšího významu" se unavovala. Nenacházela už dosti půvabným ani zajímavým odkrývat „hlubší význam" v tom, co už svým vnějškem bylo šedě nudným a každodenně oprchalým. Představivost neangažovala se tam, kde se metoda herců a dramaturgů proměnila v machu, jež už neměla překvapení ani novostí. Nezvyklá působivost „opravdové skutečnosti" na jevišti přestala diváka zajímat od té doby, co divák poznal nejzazší hranice toho, kam se divadlo mohlo vydat za skutečností. A opustil divadlo s výsměchem, když nesplnilo svého slibu dokonalé iluse. Tma ani světlo, noc ani den na jevišti nebyly dokonale ilusionistické. Nač je tedy nutno držeti ilusionismus, když ve svých předpokladech vypovídá službu.

Meierchold a Maeterlinck

Natáčíme-li nazpět klubko divadelních historií ruských na konci XIX. století a na začátku dvacátého, vracíme se do Moskevského uměleckého divadla několikrát. Po prvé, sledujíce pouť Meiercholdovu, jindy, když nacházíme anglického reformátora Craigha v Rusku a opět, když uchváceni pracemi Vachtangova hledáme vznik jeho divadelních objevů. Moskevské umělecké divadlo je opravdu hnízdem moderního ruského divadla. Do minulosti dovršilo realistické tradice Malého moskevského divadla ve velkém uměleckém díle a do budoucnosti sbíhají se na počátku tohoto století už v jeho buněčném těle centrosomy, aby zrodily hvězdu nového divadelního života. Inspirátorem a duchem tohoto novatorství byl v M. U. D.* Vsevolod Meierchold.

Meierchold objeven byl pro M. U. D. Němirovičem-Dančenkem v Hudebně dramatické škole moskevské filharmonie. Po přijímací zkoušce, ve které přednesl monolog Otellův, přijat byl do druhého ročníku a dovršil tak zatím divadelní úspěchy, které přinášel na universitní studia do Moskvy ze svého rodného města Penzy. Tam před rokem bylo otevřeno Lidové divadlo a Meierchold, který vystupuje na jevišti od šesté třídy gymnasijní, slavil tu herecké úspěchy v oblíbených rolích tradičního ruského repertoáru. V Moskevské filharmonii našel Němirovič-Dančenko také druhou hvězdu svého budoucího ensemblu: Olgu Leonidovnu Knipperovu. A tak rok 1897 — historický seznámením Dančenkovým se Stanislavským — ustanovuje směr novému ruskému divadlu a rozhoduje o osudu Meiercholdově. Čechovův „Racek" připravuje se již roku 1898 a vystoupit v roli Trepleva je zatím cílem Meiercholdovým. Ačkoli „Racek" dočkal se představení až 17. prosince 1898, když „Car Fedor Ivanovič" přešel už jevi-

* Moskevské Umělecké Divadlo.

štěm, Meierchold dosáhl svého ideálu a přijat byl kritikou jako úspěšný Treplev. Meierchold je tedy u počátků ruského realismu důležitým činitelem. Ale roky 1901—02 ochlazují jeho poměr k M. U. D. více a více. Vnitřní nespokojenost s divadelní formou Chudožestvenných, kterou nedovede vyléčit ani bystrý dopis Čechovův Meierchold̊ovi, je zesilována literárními vlivy, které se v Moskvě sdružují v literárním kroužku „Škorpiona" kolem Brjusova. Staré přátelství k Remizovu rovněž tu působí. Meierchold náleží vnitřně ruskému dekadentství. Nevábí jej domácí dramatická literatura a on vyhledává — stejně jako Balmont, Brjusov i Blok — své vzory ve Francii. Četba francouzských symbolistů a zvláště dramat Maeterlinckových zesiluje jeho touhu zkonkretnit nové formy jevištního života. Maeterlinck je mu objevem nesmírně iniciativním a nedočkavost uviděti jeho nové dramatické sestavy a melodie na jevišti, vyhání Meierchold̊a z M. U. D. roku 1902 do provincie, kde cestuje se skupinou herců a zakládá v Tiflisu roku 1904 „Tovaryšstvo nového dramatu". S těmito vnitřními boji Meierchold̊ova uměleckého nadání zatím v Evropě i v Rusku jdou paralelně teoretické a literární boje o nové divadlo. Pro Rusko začíná těžká krise divadla, která trvá velmi dlouho a z níž se dramatická literatura ruská neobrodila dodnes. Je to krise realismu, která se v Rusku prožívá mnohem intensivněji a opravdověji než na Západě, protože divadlo dospělo v Moskevském uměleckém divadle virtuosnější dokonalosti a větší stylové jednotnosti než v Německu, Francii, i kdekoli jinde. Vše, co bylo v Rusku skutečným divadelním uměním, soustředilo se kolem M. U. D. — shromažďovali se tu nejen literáti, dramaturgové, herci a režiséři, ale i hudebníci a výtvarníci. Vyžívání umělecké metody M. U. D. bylo pro Rusko zároveň vyžíváním divadelního umění. Konec tohoto tak zvaného realistického stylu divadelního způsobil hluboký přeryv ve vývoji, zobrážel se nejen v tragických ztroskotáních dramatických básníků (Andrejev), ale i tragicky vážných rozporech a krisích velkých hereckých individualit. Daň, kterou ruské divadlo zaplatilo svou krisi, bylo umělecké rozbití V. F. Kommissarževské, která se svým velkým talentem a požárným dramatickým temperamentem přišla právě do doby, kdy se realismu hroutila půda pod nohama.

Odvrat od realismu znamenal by — literárně a

filosoficky vzato — přiklonění k idealismu, spiritualismu, mysticismu, romantismu atd. Ve skutečnosti nešlo o zrození ani ruského idealismu ani mysticismu, neboť tyto směry dávno už před koncem století v Rusku existují. Merežkovský, Minský, Solovjev nejsou tedy začátkem něčeho nového, rusky moderního, ale trvalým znakem ruského uměleckého života, který zvláště po nezdařené revoluci 1905 odvrací svou pozornost od zoufalství skutečného života k mysticismu nebo náboženskému anarchismu nebo se zavírá do slonové věže aristokratického artismu. Smutek měšťanského života dramat Čechovových převrací se v zoufalé a nihilistické štěstí veršů Brjusovových, Balmontových a Blokových. Osnova tohoto umění zůstává vždy stejná: úpadek životního aktivismu, mysticky povznesené nebo ďábelsky zaujaté plýtvání sil, jichž reálný život nespotřebuje.

Rusové se vrhají s tím větší opravdovostí na formální otázky svého umění a vedou — stejně tak jako to dokázali v realismu literárním i divadelním — tendence a předpoklady až k důsledkům nejzazším a nejčistším. Ruské divadelní umění tohoto období je tedy ve znamení paradoxu, že nejostřejší krise jeho je zároveň nejiniciativnějším a nejbohatším počátkem nového divadla. Druhý paradox tohoto vývoje charakterisuje se tím, že lethargický úpadek dramatické literatury je doprovázen velmi intensivní a úspěšnou prací na nových jevištních projevech a formách. Novými formami jsou zaujati netoliko herci, režiséři a divadelní výtvarníci, ale i básníci, literáti, vědci a široká inteligentská veřejnost. Všechny západoevropské tendence divadelní mají v Rusku své analogie — ale Rusové jsou důslednější než Evropané, a berou všecky teoretické a někdy utopické myšlenky svých i cizích reformátorů velmi vážně a opravdově a dovedou je až k realisaci. Antoineovo „Théatre Libre" v Paříži nemá dlouhého trvání, ale pro Rusko je inspirátorem (Stanislavský poznal divadlo Antoineovo za svého pobytu v Paříži v letech devadesátých minulého století) velmi trvalého, úspěšného a do tradice moderního umění kořenně vrostlého Moskevského uměleckého divadla. Stejně i několik příležitostně a chudě organisovaných představení v Théatre d'Art (které v původní formě trvalo jen 2 roky) má v Rusku pendant v založení divadla Kommissarževské a trvalém úsilí o styliso-

vaný divadelní projev na scénách soukromých i státních.

Symbolism, v jehož jménu vede Gustave Kahn, Paul Fort, Pierre Quillard, Maurice Denis nápor proti realistickému divadlu a metodě Antoineově, je také v Rusku oblastí, z něhož vycházejí teoretičtí reformátoři divadelní. Ruským Paul Fortem je rovněž básník, Valerij Brjusov. Tomuto dekadentu symbolistovi děkuje ruské divadlo nejenom za popravení realismu a naturalismu v divadle, ale Brjusov dává divadlu již hotové věcné formy a takřka podrobné předpisy k vystavění nových scén a nových účinků jevištních. Valerij Brjusov je pro ruské divadlo proto tak velikým a důležitým zjevem, že jeho básnická představivost a umělecká citlivost nejenom že dovedla odkrýt všecky slabiny jevištního realismu a naturalismu, ale že byla ze Západu informována o divadlech d'Art, de l'Oeuvre, o Maeterlinckovi, Lugné Poéovi, o novém francouzském divadelním dekoru, o úsilí Gordona Craigha, švýcarských a německých reformátorech — že dovedla najít a navrhnout i nové základy. Realismus poráží Brjusov jeho vlastními tendencemi a zásadami.

„Nehledě na všechny novotvary, i v realistickém divadle se daleko vše nejeví jako v životě. Realistické divadlo věnuje pozornost detailům, nedotýká se vůbec základních podmínek scény. Scény realistických divadel bývají jako dříve osvětleny rampami spodními i sofitovými, i světly se stran, zatím co ve skutečnosti světlo buď padá shůry (sluneční, měsíční), nebo proniká oknem, nebo vychází z lampy a svíčky. Žádné divadlo zobrazujíc noc se ještě neodvážilo zůstaviti scénu v plné skutečné tmě. Na každém kroku jsou realistické jednotlivosti režie v rozporu s ostatními: když na př. se zobrazuje dešť, nechává se herec v suchém oděvu; když se zobrazuje západ slunce, padají stíny herců a věcí od rampy přímo ke slunci."

Brjusov však — stejně jako francouzští básníci — napadá realismus nejen z jeho pracovní metody, ale ve jménu poesie a dramatického básnictví. Realistické divadlo je zaujato na tolik detailem, jenž se projevuje nejen v hereckém gestu, rozbitém v celá pásma útržkových nervních záchvěvů, ale i ve scéně, která nějakým syrovým a hrubým detailem (skutečné bláto na jevišti ve „Vládě tmy") odpoutává pozornost diváctva od podstaty děje a proměn dramati-

ckého napětí. Psychologická analysa postav a hrdin rozložila představované osobnosti tak, že divák už není schopen sceliti je ve svém názoru v jednotu a nedovede sečíst výsledek. Poesie a slovo dramatikovo je zatíženo fysiologií nemocného nebo zadrchaného hlasu, že slovo nebudí už představy, dojímá jen jako smutný fysiologický projev tragicky ztroskotaného člověka. Brjusov tedy prorokuje, že nové budoucí divadlo vyžene se scény všechnu reálnost a realističnost. Ani příroda, ani skutečnost!

„Realistické zobrazení dějového místa zamění (nové divadlo) obrazovým náznakem. Na př. místo dekorace pokoje postaví jedno okno, místo lesa dva až tři stromy, místo věže kousek lepenky s hrubě namalovanými spáry kamenů. Při výstavbě scény užije jen předmětů bezvýjimečně nutných pro chod hry: lavice, postele (zůstaví se prázdnými stěny pokoje), nebo perspektivy parku nebo prospekt ulice. Takovým dekoracím v nových divadlech odpovídá i hra herců. Místo toho, aby r e p r o d u k o v a l i ony hlasové intonace nebo gesta, které lze vidět v životě, spokojují se jedině z o b r a z e n í m duševních pohnutí a činů. Na př.: pláč nakloněním hlavy, běh pomalým plavným pohybem, polibek pohybem rtů vzájemně se nedotýkajících."

V. Brjusov nesnese na jevišti skutečnosti (= předmětu nebo věci, která má své účelně oprávněné užití v životě člověka nebo v přírodě). Žádá pro scénu nikoli skutečných předmětů, ale umělých. Chce, aby scéna se naplňovala malbami, koberci, draperiemi, sloupy a schodišti. A tyto umělé skutečnosti ať nejsou organisovány směrem k ilusi, ale k umělé harmonii — ke stylu. Craighovský požadavek stylu vede ovšem důsledně k zamítnutí živého člověka jako jevištního činitele, k popření herce. Toto stylisované jeviště, které se obrací k fantasii divákově, najde své dovršení ani ne tehdy, až bude živý člověk nahrazen craighovskou marionetou, ale — Rusové jdou za Craigha — až nebude třeba fantasii divákově ani malovaného náznaku ani dřevěného pohybu, až stačí slovo dramatikovo, aby divák byl rozběhem své fantasie zcela zaujat.

Vyšli jsme tedy z boje proti divadelnímu realismu a naturalismu, proti „skutečnosti a člověku na jevišti" a skončili jsme v nicotě, v konci a popření divadla. Důslednost a důsledky nejsou vzdáleny ruskému duchu. Divadlo „čtoucího" autora — jehož

slovo má být jedinou a nejdůležitější divadelní skutečností — i to má ruská divadelní teorie. V praxi objevil se „čtoucí herec" v „Bratrech Karamazových" řízených na jevišti M. U. D. Němirovičem-Dančenkem. Tam ovšem z dramaturgického nedostatku, že nebylo možno celé dějství předvádět jevištně — ale F. Sologub předkládá „čtoucího autora" jako základ divadelní obnovy. Stejně tak jako scéna by mohla býti přivedena svou „nerealističností" k absurdní nicotě, k neuspokojivé a nezajímavé prázdnotě, a jako herec s živou skutečností svého těla a hlasu by mohl být potřen „nerealistickou loutkou" — tak došlo by se teoreticky k absurdnímu a zásadnímu odmítnutí divadla celého, ve veškeré šíři jeho zjevu. Nepůsobiloli realistické divadlo a neuspokojovaly-li návrhy na zbudování jiného divadla — nedalo se nic jiného čekat, než „Popření divadla", které vyslovuje kritik Aichenvald. Jako není třeba ilustrací románu, tak není třeba divadelní ilustrace dramatu. Žádná dekorace a žádná jevištní reálnost nemůže uspokojit volný rozlet spirituální fantasie. Jeviště zůstane vždycky hrubým a těžkopádným projevem, a herec netvořivým opakovačem cizích slov. Pryč z divadla, ať zemře divadlo!

Počátky divadelní obnovy a Meiercholdovy režisérské práce žily tedy v prostředí literárních zápasů, nájezdů a nápadů. Roku 1905 bylo se možná dočíst o realisacích Craighových v Anglii (1900—03) a Německu (1904 v Berlíně). Maeterlinck byl znám i řada nových autorů německých.

Realistické divadlo a Stanislavský dávno ještě ovšem nebyl vyčerpán, ani se nedomníval, že nastává konec Uměleckému divadlu. Naopak rozkvět a prosperita divadla přivedla jej k plánu, organisovat po celém Rusku filiálky Uměleckého divadla k obrození tradičních společností. Chtěl tedy založit školu, ve které by se připravoval dorost a herci těchto provinciálních divadel. Na místo režiséra a vůdce této skupiny nebylo nikoho vhodnějšího nad Vs. Meiercholda, jenž právě se vrátil z úspěšné divadelní sezony z Tyflisu s novými plány a tvořivou chutí. A tak roku 1905 založeno divadlo „Studio" u Moskevského uměleckého divadla. Režiséry tohoto Studia byli: Stanislavský, Meierchold, Koševěrov, Řepman. Malíři: Golst, Gugunova, Denisov, Sapunov, Sudějkin, Uljanov. Hudebník: Sac.

Ale hned první schůze zamířila práci jinam, než kam šla představa Stanislavského. Na první schůzi „Studia" byla předsevzata nikoli práce na rozmnožení Uměleckých divadel a realistických herců po Rusku, ale Studio se chce celé a energicky věnovat práci na nových divadelních formách. Protirealistické a protinaturalistické úsilí Meiercholdovo tu dalo směr, protože bylo silné vědomím reformy a bohaté představou nového divadla. O zásadním stanovisku Meiercholda k realismu, o důvodech odmítnutí realismu poučí nás nejen práce Studia, ale pozdější teoretické stati v knize Meiercholdově „O divadle" (1912), z níž hlavní stať „K historii a technice divadla" vyšla roku 1907 — tedy už po vykonané práci nejen ve Studiu moskevském, ale i v „Tovaryšstvu nového dramatu" a v divadle Kommissarževské. Meierchold usvědčuje scénu z realistických nedokonalostí i trapností, dokazuje, jak hereckou detailisací rozsypává se celistvost díla, jak básník ztracen je pro jeviště naturalistickou nezřetelností slova a věty. Ve Studiu Meierchold pracuje velmi intensivně a zaujatě. Zvláště spolupráce s malíři Sapunovem a Sudějkinem je to, co Meiercholdovi dodává nových podnětů a co pomáhá jeho odvaze a vynalézavosti vzdálit se realistické scény. Studio pracuje na „Smrti Tentagilově", na hrách „Šluk i Jau", „Sníh" a „Komedie lásky". Maeterlinckova „Smrt Tentagila" a malířská spolupráce jsou podnětem, že Meierchold promýšlí zásadně malířské možnosti na jevišti a rozhoduje se po dlouhých hovorech ve dnech i nocích se Sapunovem a Sudějkinem na předpokladech nového jeviště. Realistická hloubka scény nahrazena zúženým jevištěm. „Skutečnost" nábytku a ilusivních prospektů je zformována v malířské plátno, neutrální nebo barevně působivé pozadí. Aby herce zbavil naturalistického pohybu napodobovacího, rozhodne se Meierchold provésti „Smrt Tentagila" jako hudební drama. Pro řeč předpisuje Meierchold přesnou deklamaci slov volným a pravidelným rytmem, bez vnějšího charakterisování. Tato deklamace se lomí a vlní jen náznakovými vnitřními záchvěvy v kritických okamžicích dramatu. Gestu je vzata realistická neúčelnost a ukvapená nezřetelnost. Hudba řídí stejné pohyby celého sboru dam sedících vpředu jeviště a vyšívajících. Pohyb je rovněž volný jako deklamace a nemá vzorem skutečný život, ale obraz, malířskou stavbu jeviště. Pozadí jeviště, jímž je ne-

beská modř, je zakončeno dole nikoli ilusivním obrazem lesa nebo pod., ale řadou růží. A tak byla koncem léta roku 1905 provedena „Smrt Tentagilova" pro členy Uměleckého divadla a pro pozvané literáty, hudebníky a malíře. Představení se líbilo a Brjusov, který byl přítomen a napsal také bystrou kritiku o tomto představení, nachází správně — že byť stylisovanost stala se tu zásadou, přece neztrácí ještě jeviště a herec na „realističnosti". Meierchold i tuto odtělesňující a abstraktní stylisovanost dovede vytvářet realitami jeviště (růže) i realitou lidského těla. Úspěch „Divadla Studia" přivedl Brjusova a básníky skupené kolem „Věsův" a sdružil je v literární byro „Studie". Divadlo našlo pro sebe místo v domě Girše u Arvatských Vorot a vše bylo připraveno k otevření; ale revoluce v říjnu roku 1905 rozkládá organismus tohoto mladého divadla, neboť i velká státní divadla zavírají své scény. Tak rozhodující čin pro historii ruského divadla, ze kterého se rozvíjí celé úsilí „stylisovaného jeviště" v Rusku po celá další desetiletí zůstal jen soukromým majetkem několika umělců a členů Moskevského uměleckého divadla. Meierchold odchází do Petrohradu, a kruh přátel, do kterého se uzavírá, ještě zesiluje symbolistické a mystické sklony pro Maeterlincka: Vjačeslav Ivanov, Georgij Čulkov, Fedor Sologub. Anarchistický mysticismus má také svou představu divadla. Sní o náboženských slavnostech a antickém divadle, o divadle-chrámě. Zvláštním paralelismem se představa divadla-chrámu vyslovuje jako požadavek nejen u zcela artistních a sociálně necitlivých povah jako Gordon Craigh, ale divadlo — společensky náboženská slavnost — je také cílem čistě socialisticky revolučních reformátorů francouzských, německých a zvláště ruských. Nejpronikavěji působí tu kniha a dramata Romaina Rolanda. Stati z knihy „Théâtre du Peuple" vycházely v Paříži už kolem roku 1903. V Rusku se těmito ideami lidových divadelních slavností zabývají Lunačarský, Friče, Keržencev. Lunačarský jako Romain Roland píše nejen teoretické úvahy, ale i dramata. Úhrn těchto snah jeví se ve snaze po „zlidovění divadla", a to zlidovění toho divadla, které právě doba má; realistických a naturalistických her Hauptmannových, Sudermannových, Curelových, Brieuxových, Mirbeauových a ostatních. Výsledky mimo Rusko spočívají v tom, že dělnické a lidové divadelní organisace opa-

třují dělníkům levnější divadelní představení. Rusko neprojevuje se a nemůže se projevovat tolik prakticky jako třeba Němci; Rusové jsou uneseni ideologií podloženou těmto lidovým divadelním slavnostem, které mají své vzory v Davidových slavnostech Velké revoluce francouzské nebo v lidových selských hrách z městečka Bussangu ve Vogesách (vedených M. Pottecherem) a Mézières ve Švýcarech. Lidové hry — selské komedie, náboženské legendy nebo oslavy nacionálních hrdinů jsou jedinými dědici nebo podobenstvím slavných dnů řecké tragedie. Ne tak dramaturgickou a hereckou výší svých umělců, ale veřejným, všeobecným zájmem všeho obyvatelstva.

Ruským revolučním a socialistickým teoretikům zjevovaly se přízraky a sliby ohromné sociální vzpoury, jejich víra v nový řád, v harmonii nové společnosti, ta stavěla nad dobu drtivé dilemna rozhodující o umění. „Buď bude umění a divadlo lidové nebo nebude vůbec." A učinit divadlo lidovým, obrátit k lidu vše, co ze soudobých statků bylo nutno budoucnosti zachránit, připoutat lid a společnost ke spolupráci na tomto novém umění — to byl nejdůležitější problém pro umělecké a divadelní revolucionáře Ruska. Umělecky zaujmout a zaktivnět lid účastnící se divadla — to znamenalo vrátit mu divadlo, obrodit úpadek divadla novou silou, obnovit antický projev divadelní. Keržencev rozvádí celý systém divadelní obrody na základech navržených Rolandem. Pro náboženské a mystické anarchisty umělecké stává se bohoslužba vzorem místo lidových her, neboť stejně tak vřele a vnitřně chce divadlo zaujmout posluchače — ale ani ne už posluchače avšak spoluherce a spoluautory, kteří svým zpěvem, svou účastí v odpovědích knězi vytvářejí sami atmosféru, jíž je třeba divadelnímu dojetí. Divadelní bohoslužba, která je ideálem operním mytům Richarda Wagnera — ta se znovu staví před oči jako cíl umělcům a přátelům Meierholdovým. Básník Vjačeslav Ivanov teoretisuje o novém divadle, které by slilo v jednotu herce i diváka, jež by spojilo v jedinou obec činitele divadla i vnímajícího posluchače a přes něž by se šířilo dramatické vytržení jako měnivé strofy náboženské písně. Formální důsledky, které objevují tito básníci a teoretikové jsou — zrušení rampy, rozražení přehrady mezi jevištěm a hledištěm. Vtažení diváka do jevištního dění, do zázraků scénického proměňování a mysticky divadelního

vytržení. Kdežto dramaturgičtí reformátoři z rodu Lunačarského, Kerženceva nerozlišují a mísí jevištní dění se skutečnou vzrušující událostí společenskou nebo politickou, škola ruských mystiků symbolistů chce, aby jevištní proměna znamenala pro herce i diváka mystické a vnitřně prožité přerození v kráse, aby byla náboženským faktem hluboce významným a revolučně osvobozujícím. Stejně jako u Kerženceva je i u mystiků, divadelní umělý fakt zaměněn elementárním faktem životním. Avšak teorie Ivanovy nedošly uskutečnění; zůstal jen název divadla „Pochodňové", zatím co se věc divadla rozbila o nemožnost opatřiti peněz nebo najít mecenáše. Meierchold odjíždí do provincie, aby opět obnovil „Tovaryšstvo nového dramatu", které v Tiflise nalézá přijetí i úspěch (1906).

Stylisovanému divadlu nadchází nová doba, nejslavnější čas jeho dokonalých představení a velkých uměleckých úspěchů, když V. F. Kommissarževská založila vlastní divadlo, protože ji práce v Alexandrinském divadle umělecky neuspokojovala a nenaplňovala docela touhy jejího bohatého temperamentu divadelního. Nabídka V. F. Kommissarževské dochází v Tiflise Meiercholdovi, když se právě chystal s „Tovaryšstvem" pokračovati v těch divadelních experimentech, jež začal ve „Studiu" a provedl už obnoveně „Smrt Tentagilovu", jež měla teď dekorativním vzorem Botticelliho. Meierchold přijal nabídku Kommissarževské a počíná práci ještě před dobou, než stěny divadla stály. Na cestách s „Tovaryšstvem" po Rusku, Novočerkesku, Rostově, Poltavě — připravuje Meierchold už nový divadelní projev a chystá jako debut své i Kommissarževské: Heddu Gablerovu.

Svými režisérskými pracemi u Kommissarževské dal Meierchold pečeť i charakter divadlu, které se v Rusku i jinde vyvinulo pod jménem „stylisované". Tímto jménem je zvláště spojeno s myšlenkami anglického reformátora divadelního, Gordona Craigha. Vytkli jsme už v předu, že toto divadlo vyrůstá jako reakce nebo antithese realistické metodě Antoineově, vyvinuté v klasickou čistotu v Německu u Brahma a v Rusku v Moskevském uměleckém divadle. Pomíšený a neujasněný realismus byl průměrným uměním všech evropských scén. Také stylisovaná hra nerozvinula se všude stejně důsledně a čistě. A proto je třeba si všimnout zjevů vynikajících a na

nich ukázat tendence v přesné a zamýšlené formě. Pro Rusko stotožňuje se směr a doba stylisovaného jeviště se jménem Meiercholdovým, s nímž v jeho počátcích pracoval bratr V. F. Kommissarževské Fedor Fedorovič Kommissarževskij. Ten prodloužil život stylisovaného divadla ještě za dobu, kdy už bylo Meierchodem opuštěno a smísil počáteční rigorosní zaujatost s prvky tradičního divadla i se zjevy, které zatím vyvstaly v době.

Stylisovanému jevišti, stejně tak jako realistickému divadlu, jde o umělecký celek. Realistické jeviště nachází divadelním celkem jen ten projev, který v každé své jednotlivosti i maličkosti odpovídá té dokonalosti výrazu a napodobení, kterými se vyznačují i hlavní části scény a hlavní úlohy dramatu. Pro realistickou hru není vedlejších úloh ani vedlejších rekvisit. Jakost každého jevištního činitele musí být stejná a ležet v jedné rovině dokonalého napodobení přírody, aby celek uspokojoval. Stylisovanému jevišti jedná se opět o organisovaný celek. Ale tento celek přiznává věcem i osobám hierarchii hodnot. Jde o organismus srovnávaný nikoli v nivelisační rovině realistické hry, ale části a činitelé řadí se tu k sobě a nad sebe jako kameny pyramid. Celek musí mít osu, hmota soustřeďuje se k centru a vrchol je zároveň nejdůležitějším místem stavby. Osa, podle které kladou se k sobě jednotlivosti, ta je jmenována režisérskými individualitami rozličně. Craigh jmenuje ji ideou dramatu, kdežto u Reinhardta z jeho stylisovaného období sjednocuje nebo usměrňuje všechny scény stejně přízvučná dramatická nálada. Také Meierchold a zvlášť později Kommissarževský kupí inscenační motivy k jedné vedoucí myšlence, hledá ideu a představuje celý sjednocený myšlenkový komplex: světový názor autora nebo režiséra. Ctižádost ideologická je věci velmi na prospěch, když jde právě jen o jednotnou organisaci rozličných divadelních forem. Stává se však zbytečným omezením nebo násilným výkladem přilepeným k nějakému inscenačnímu motivu nebo nápadu, když není dosti ideové síly ani jevištní vynalézavosti, chybí-li mohutná tvůrčí individualita, která dovede se soustřeďovat k jednomu bodu a z něj rozvíjet sterá a překvapivé projevy své jevištní a herecké vynalézavosti. Pak se ideová slabost i jevištní neschopnost projeví tím zřetelněji. „Idiot" Dostojevského ve scénování F. F. Kommissarževského měl nésti ideovou

pečeť „romantického symbolismu". Nerozumím sice tomu, jak se dostal Dostojevského kníže Myškin z realismu najednou do symbolismu — ale dnes taková výtka už neplatí, protože režisérovi na thematě a na ideji tohoto thematu nezáleží. Tehdy ovšem musila by být „idea hry" hrdelní otázka pro režiséra, a také hrdelní námitka, nebylo-li idei hry učiněno zadost. Všechnu „romantičnost symbolismu" nachází režisérský výklad v tom — a chce, aby ji také divák vnímal — když začátek scény, potkání Myškina s Rogožinem ve vlaku, se pomalu vynořuje z temné mlhy a konec hry se stejně zatemňuje. Světový názor ani světoborná idea rozhodně nenapadla diváka při tomto experimentu.

Jednotící úsilí je však — správně pochopeno — záchranou proti rozbité šíři realistického dějství a prohloubením jevištního účinu do intensity. Hedda Gablerova, již si režisér Meierchold představuje jako „chladnou, panovačnou, podzimní Heddu" — samotná Hedda je nejen titulní rolí, ale režisér učiní ji těžištěm jevištního provedení, k ní bude mířit scéna a okolí, v ní soustředí divák svůj sympatický zájem a dramatickou katharsi. Podzimní a panovačná Hedda má paralelu v podzimní atmosféře scény. Avšak „namísto toho, aby podzim byl namalován za okny, kde režisér rozvinul podzimní světle modré nebe, režisér rozkládá podzimní zlato, slaměné žluté barvy na gobelině, na tkaninách a ostatním jevišti". Hierarchické uspořádání divadelních forem a skutečností, podrobení a přemožení materiálu, který se ukázal být schopný formování, vyloučení materiálu, který byl pro jeviště amorfní, podřízení celého ohromného aparátu divadelního jediné básnické individualitě, velikému divadelnímu všeumělci, craighovskému universálnímu vládci jeviště — to byly požadavky, které si našlo jeviště, v němž celek měl býti sjednocen stylem. Jeviště realistické snaží se místo hry co nejvíce individualisovat, vyznačit co nejčetnějšími konkretními podrobnostmi. Ale tato individualisace místa, to jest samostatná významnost okna, vázy, klavíru i stromového špalku — tu nelze stylisátorskému režiséru snést vedle vševládnoucí věci, na př. baldachýnového lože, rekvisity nebo barvy, která byla postavena nejvýš na žebříku hodnot. Scéna musí býti ovládnuta jako obraz. Linie její musí ubíhat do předem stanoveného průsečíku. Předpokladem pro rozložení věcí není již rozměrnost a počet věcí, ná-

bytku, stromových sofit — ani tu nejsou předpoloženy velikosti a směry cest, jimiž se budou k sobě přibližovat herci. Scéna se z prostoru mění v obraz. Plochý obraz, aby hercům i věcem byla vzata jejich reálná trojrozměrnost, aby byli nuceni řadit a tvarovat se malířsky. Prostor ani rekvisity nemají být stavěny skutečné před oči diváků, ale z o b r a z o v á n y. Opravdové rozměry skutečných věcí i jejich tvary nejsou tomuto zobrazování zákonodárnými. Nejlepší realisací plochého, malířsky stylisovaného jevištního obrazu je Maeterlinckova „Sestra Beatrix" scénovaná Meiercholdem v divadle Kommissarževské, druhá inscenace na tomto divadle. Jeviště je úplně ploché, takže dekorace a závěsy jsou téměř u samé rampy. Nejen jeviště se mění v obraz, ale obrazově jsou řazeny celé skupiny herců, jejich pohyb je volný, aby nerozbíjel a neměnil náhle obrazovou souvislost scény. Deformace prostoru divadelního — zkrácení jeho o jednu dimensi — souhlasí také s deformacemi jevištní náplně věcné. Ve „Šluku i Jau" naplňuje skoro celý prostor scény veliká šlechtická postel s udivujícím baldachýnem. V inscenaci Kommissarževského „Hymnus vánoční" neodpovídají rozměry malinkého stolu i drobné židle ohromné knize, kalendáři a peru, kterými herec zachází. Na jevišti staví se veliká, zvýšená okna, vysoké židle, zdrobněle malovaná města, ohromný divan, který se táhne skoro přes celé jeviště („Život člověka" Andrejeva inscenovaný Meiercholdem). Rozměry se zmenšují, kříví a zvětšují podle toho, jak je rozkládá ve scénickém obraze malíř a jak je pozornosti divákově vnucuje „idea" nebo režijní cíl režiséra. Mají přivádětí do kontrastu drobnost lidského chtění s ohromivostí světa nebo naopak tragický rozmach lidský po všech jevech světa. Nikoli „realismus", kde věci hrají zároveň s člověkem veselou i zarmoucenou hru podle toho, jak život kříží jejich pohyby, ale „symbolism", kde není věcí ani lidí, trojrozměrného prostoru ani časově pohybových vztahů — kde vše žije jako představa, jako básnický obraz, jako sen. Sen je velmi často ústředním thematem režisérské práce. Do představivosti a logiky „snu" vkládá Meierchold „Život člověka", „Pokušení sv. Antonína", Kommissarževský „Hymnus vánoční", „Věčnou pohádku" atd.

Největší význam stylisovaného divadla po této stránce leží v tom, že přivedlo ke scénické spolupráci malíře nejen jako sluhu zobrazovacích rozmarů režisérských

a spisovatelských, ale malíře jako umělce rovnoprávného slovu básníkovu i výrazu hercovu. Malíř uplatňuje tu nikoli věrnost a dokonalou ilusivnost „vesnického domu" nebo „rozložitého dubu", ale uplatňuje barvu a její valeur, rozvrhuje šíři a délku v harmonické vztahy. Barvy a jejich rozměry berou se jako kvality dramaticky tvorné, jako skutečnosti, jejichž řazením k sobě vzniká atmosféra básně i dramatická tíseň. Tak v Ostrovského hře „Vinný bez viny" (režie Meierchold) zkouší se působit na diváka dramaticky oddělenou a čistou barvou; barva je tu jako hudební paralela wagnerovského motivu, který se vrací a který rozsvěcuje v nitru vnímajícího to prostředí, ze kterého se rodí hrdinova myšlenka nebo čin. Žlutá barva, na příklad, stává se ve „Vinném bez viny" motivem „propadávání hříchu" a žluť, která se vrací ve scéně, obléká vždycky tuto „hříšnou" atmosféru. Červeň, zeleň, zlato, šeď nesou nejen fysiologicky barevné účinky, ale také zaměřují citovou náladu diváka k strachu, radosti, děsu a smutku.

Malířská úloha v stylisovaném divadle nejen nabývá samostatnosti, ale ještě víc; ona přesahuje míru své jevištní oblasti a zasahá i do samostatnosti hereckého umění, jeho pohybového i tvarového projevu. Výtvarník nepočítá už s divadlem, ale s obrazem. Proto tak často úspěchy stylisovaného divadla nejsou tolik úspěchy autorů, herců nebo režisérů jako úspěchy malířů. Nejen Maeterlinck, ale i Botticelli nebo Böcklin jsou zákonodárci jevištní práce (Smrt Tentagilova) a jejich zcela nedivadelní a jinak usměrněné dílo, je tvarovým obrysem, do kterého se musí vložit vysoká nebo malá postava hercova, její tuhý nebo krásný profil, nervosní nebo silácký pohyb. Takovými malířskými úspěchy proslavily se zvláště inscenace Meiercholdovy na státních divadlech, kde byla možnost nákladných malířských pláten a důkladného zpracování — těmito úspěchy se tedy proslavili spolupracovník Meiercholdův Golovin ve scénách k Molièrovu „Don Juanu", „U bran království" (Hamsun), „Orfeus" (Offenbach) a v Paříži Bakst ve spolupráci na d'Annunziově „Pizanelle" provedené v Théâtre Châtelet v létě roku 1913. Stejně i ostatní malířští spolupracovníci Meiercholdovi Sapunov („Hedda Gablerová", „Farce Kolombiny"), Sudějkin („Tajemství Zuzanino") atd.

„Krása" — nebyla stylisovanému divadlu problémem. Měla velmi určitá zarámování, podle kterých byla buď uznána nebo odmítnuta. „Krása" se hodnotí podle úzkého a esoterického výměru malířského. Botticelli, středověký obraz kostelní nebo sestava taneční na řecké váze — to byly kodexy tohoto divadelního umění. Avšak problémem tohoto divadla je herec. Neboť říci o člověku, že je „krásný", je buď velmi málo, nebo, hodnotíme-li tímto slovem, vyloučíme z herce to nejdojímavější, čím na divadle působil. Člověk rozbije při každém kroku umělou a trvalou harmonii malířských nebo sochařských forem. Divadlo, jehož stylová jednota poznávala se jen podle důslednosti v deformacích, příznačných malbě XII. nebo XIII. století, nebo neproporcielnosti v malířství okenních obrazů — toto divadlo tedy potřebovalo herce jen potud, pokud nacházelo na něm tyto umělé disproporcionality a odpovídaly-li pohyby i postoje nerealistickým nepravdivostem obrazu. Režisérovým cílem bylo tu tedy přetvořit herce a lidství herce na umělou formu, jež by byla vyabstrahována z živého těla do několika obrysových linií, sbíhajících se tamtéž, kam byly zamířeny linie scény, t. j. scénického obrazu. Obraz potřebuje klidu pro vnímání. Vyžaduje alespoň krátkou nehybnost před zrakem diváka. Odměření vzdáleností od vertikály vpravo i vlevo a zvážení těchto vzdáleností požadavky harmonie. Bylo tedy velmi logické, když Meierchold domyslil úlohu malířství na scéně a vyslovil heslem herecké úlohy v obraze jevištním nehybnost — statuárnost. Meierchioldovská statuárnost stala se zvlášť v „Sestře Beatrici" událostí dne a více ona než název „stylisované jeviště" (jež je označení německé) ujala se pro charakterisování toho vývojového úseku ruského divadla, které je omezeno „Smrtí Tentagila" (roku 1905) na jedné straně a pařížskými inscenacemi v roce 1913 na druhé straně. Stylisovanost nebo nehybnost hereckou ovšem už dříve přehodnocuje „Balagančík" — v němž těžiště a úspěch hry záleží v kontrastech malířského zdání světa a holé skutečnosti scény. (Prostinké dekorace papírové, které vzlétnou vytaženy vzhůru a nechávají holou scénu. Obraz okna a krajiny za ním; Harlekýn, toužící do života vyskakuje z okna, prorážíhlavou papír, objevuje, jak „životná" realita děsí přízrakem a neskutečností zdání. Osobnosti a herci jsou postavami nových lidových her.) Ještě později,

roku 1909–10 při inscenaci Wagnerovy opery „Tristan a Isolda" odlučuje se Meierchold od malířství a základem scénického formování činí hudbu a pohybově transponuje její rytmus na tanec. Malířství je odsunuto a scéna rozděluje se spíše prostorově. Meierchold rozvrhuje nad sebou několik ploch, jež jsou spojeny praktikáblovými schodišti. Od roku 1910 odvrací se ruské divadlo od statuárnosti a stylisovaného jeviště, jehož největšími úspěchy byly: „Sestra Beatrix", „Život člověka" a i „Hedda Gablerova". Úspěch je zvláště úspěchem Maeterlinckova dramatu (Sestra Beatrix), jež velmi intensivně ovlivňovalo i formu i vlastnosti scény.

Měřeno herecky — a to měřeno hereckou ctižádostí, svobodou titulních rolí, nezávislostí geniálního herce ovládajícího všechno a všady — znamená tato doba úpadek. Jeviště i gesto byly zestatuárněny, do neměnnosti byla proměňována i tvář hercova. Líčena byla nejen barvou, ale proměňována nehybnou papírovou maskou. Stejně jako gesto bývá typisováno a omezováno do jednoho způsobu, chce býti i tvář trvalým výrazem tragické osudovosti, která vede maeterlinckovské postavy jako slepce kolem neznámého kruhu věčného určení. Na člověku a na jeho tváři nelze objevit dynamiku d ě n í, ale zázrak t r v á n í. Proměny jen zacloňují svit slunce osudu nebo „ideje", již je režiséru a herci objevit. Kommissarževský založil na tom celou svou estetiku a teorii svého jevištního vytváření; vyhledává ze hry — i realistického Ostrovského — „ideovou podstatu" a řadí herecké i scénické náměty podle toho k sobě. Tak k Ostrovskému je ideovým heslem: vláda prostředí nad člověkem, k Faustovi: chaos pozemského života — idee velmi řiďoučké, takže podle nich lze osnovat všechno na světě. Ale tato ideovost, ba ideologičnost neopouštěla nikdy Kommissarževského. Jeho divadlo nesnese proto dobře ani názvu „stylisované" (t. j. divadlo, jež si formovou jednotnost vyzdvihlo na první zřetel), ale spíše „ideologicky výrazové" nebo i „obsahově výrazové" proti „formovému výrazu" craighovskému nebo meiercholdovskému. Kdežto Meierchold je důsledný formově ke svým předsevzatým estetickým předpokladům, teoriím a ideám, je Kommissarževský snášelivý i k normálnímu starému herectví a dovede je použít v novém (stylisovaném) zarámování scénickém, sjednocuje i statuárnost i realistickou posu herce, a je mu proto otevřen světový repertoár v

celé šíři přítomnosti i do hloubky historie. Kommissarževský hledá právě nikoli formový objev na historické hře, ale hledí ideovou podstatu zmodernit nebo přetvařovat na výrobek přijatelný dnešku. Každý formový objev umělecký je výbojný a nesnášelivý — taková je práce Meierchold ova. Meierchold — raději než by ustoupil nespokojenosti herců a Kommissarževské proti tomu, že zmarionetisuje herce odešel 9. listopadu 1907 z divadla Kommissarževské. Divadla se ujal po něm Kommissarževský, jenž uspokojoval i herce i modernost.

Meierchold nebál se „zestatuárnit" i takové hry, jakou je Ibsenova „Hedda Gablerova". Levborg i Hedda seděli „po celé dějství nehnutě, napřímeně, chladně a hleděli před sebe". A šlo-li o pohyb, nešlo o něj sám, o jeho mohutnost, zázračnost a rozprostraněnost, jen o „pohybový znak". Symbolistický (také spiritualistický) paralelismus věřil tomu, že každý tento pohybový znak rozvíjející se v čase a prostoru, má ve světě věčných hodnot trvalou analogii, jež vstává do našeho vědomí ze tmy osudů současně s oním znakem. Každý pohyb byl tu tedy spoután obřadným ritem, byl zaklínáním a čarodějnickou formulí. A jako tragičnost neobjevila se ve srážkách pohybů nebo zkřížení děju — ale ve věčném zauzlení světového dějství, jež trvá od věků do věků ve vesmírném vědomí — tak také tragism slov nebyl vášnivé nebo prudké zdvižení hlasu nebo bolestný výkřik, ale chladný a nedynamisovaný rytmus monotonního slova, jež se rozvlňuje jen vnitřním zachvěním. Tento tragism měl předepsaným ten soucitný úsměv a tu usmířenou necitelnost boží tváře, jež shlíží na bolesti i hrůzu světa stejně velebně a stejně tupě každého sedmého dne. „Tragism s úsměvem v tváři". A nelze ani dobře říci „s úsměvem v tváři" — ale „tragism s nehybnou, usměvavou maskou". Stylisované a statuární divadlo nedošlo sice až ke svému přehodnocení v nadloutce, nenahradilo člověka — výrobkem člověka, ale hledělo nahradit všechen lidský realistický povrch herce — jeho kostym a jeho masku — povrchem umělým a výrazově deformovaným. Kostym stává se barevnou součástí scénického obrazu, je proto řešen nikoli vzhledem k údům hercovým a jeho pohybu, ale jako barevná skvrna na obrazovém plátně scény. Všechen detail je z něho vymýcen a kostym je pro-

to víc někdy funkcí jedné barvy než funkcí lidského obleku.

Zároveň s důsledností režisérů statuárního, nepohnutého, stylisovaného divadla unikal se scény tohoto divadla život a živý vzruch. Hlavní a jediný nositel živého na jevišti — herec — byl umlčován všude, kde by se jeho vitalita mohla rozvinout. Pravé umrtvení životního pudu, odumření všech primérních fysických a fysiologických funkcí hercových bylo tu předpisem nebo flagelantskou poutí k „čistému, pravému divadelnímu obrazu, pohybu, slovu". Jenom v takto umrtveném rozjímači básnických slov, bez pohnutí a bez dojetí recitovaných — zjevovala se této době čistá divadelní pravda a divadelní tajemství světa.

Zdivadelnění divadla

Porevoluční mystickou nečinností (roku 1905) nebylo možno dlouho opájet masy ruského městského diváctva. Neboť čím dále, tím silněji tluče příboj vzpoury na pevnosti carské a znova nové odhodlání a nová výzva hlásí se k boji. Tato společenská analogie je sice jenom analogií, ale přece je význačná této době. Také divadlo je donuceno opouštět svou neživost a mystické vzrušení vnitřní je nutno nahrazovat dynamismem vnějších forem a jevištně rozvířených sestav. Divadlo Kommissarževské upadá nedostatkem návštěvníků, neboť si nemůže získat pevného kádru návštěvnictva ze zámožné společnosti a nyní je opouští studentstvo a ti, kteří v jeho počátcích vytvařovali atmosféru nadšení a oddanosti.

Divadlo se ve zmatku cest a ve vyčerpání začaté dráhy vrací do minulosti. Hledá tam nová východiska, nové zásady, v rozkvětu a v nejslavnějších obdobích divadelních oživuje předpoklady nových forem. Chceme-li to krátce vyznačit, řekneme, že divadlo vrací se ke své elementárnosti, ke svým základním a primitivním tvarům; protože injekce „statuárnosti" a „nehybnosti" nebyly již dosti silnými, aby vedly diváka opiovými sny zázraků a duševního vytržení, musí se nyní ohledat skutečné, živé tělo divadla, je-li schopno ještě výkonu, není-li vystřebáno i fysicky do apatického úpadku morfinisty. Prameny nového divadla jsou slavné doby comedie dell'arte, francouzské klasické komedie, alžbětinského dvorce, španělského divadla Lope de Vegy a Calderonova, divadla truverů atd. do minulosti. Jde-li divadlo intensivněji a intensivněji k elementárnosti a primitivnosti, opouští zároveň více a více dvorská a nákladná divadla nejvyšších vrstev společenských a nachází nejživotnější sílu v divadle lidovém, jehož nejlepším a nejúspěšnějším příkladem je italská comedia dell'arte. Pod znakem di-

vadla masek rozvíjí se ruské divadlo po celé druhé desetiletí. Inspirátory a vůdčími režiséry tohoto období stávají se Meierchold a zásadně významnou je tu práce velmi nadaného režiséra, hudebníka, malíře, kritika, dramatického spisovatele a vědce N. N. Jevrejinova.

Meierchold odvrací se od statutárnosti vlastně již v inscenaci Blokova „Balagančíku". Nejlepší ruský symbolistický básník Blok objevuje tu trvalou sílu starých divadelních typů: Harlekýna, Kolombiny a Pierota. Působivost „Balagančiku" neleží již v obrazovosti „Sestry Beatrice", v diváckém bezvýhradném oddání se umělému jevištnímu kouzlu světel ramp a jevištních staveb, v uchvácení diváka barevnou harmonií závěsů a kostymů, v dramatikově dikci, jejíž věty jsou samobytné skladby básnické. Balagančík nepočítá už s kouzlem divadla vyvedeným až k samému vrchu dokonalosti, se stylem a stylisovaností, kde ani drobnost kostymová, ani nerozvážený pohyb neruší umělého celku, neodkrývá rub této hieratické krásy, získané naprostým porobením všech jevištních elementů individuálnímu diktátu režiséra nebo „divadelního nadumělce". Balagančík naopak žije z rozporů, jež trvají mezi skutečností a jevištěm, hercem a postavou, individualitou a jejím dvojníkem. Předpokládá u diváka nikoli vědomí, že je přítomen ve svatyni krásy — ale předpokládá u něj tu obrazivou a dětskou naivnost, že co chvíli dovede pokládat p. Ivanova za Harlekýna a malované okno za výhled do kraje. Balagančík není však také divadlem realistického ilusionismu, ale oněch trvalých divadelních desilusí, jež jsou neodbytným, smutným i zoufalým přízvukem každé divadelní krásy. Meierchold hrál na této osnově dvojnicky rozděleného světa scénu plnou sytých dojmů, přízrakovosti a tajemství. Holá scéna, která zbývá po vytažení všech kulis, stává se tu příšernější prázdnotou a zoufalejší podívanou než kterýkoli zachmuřený obraz böcklinského romantismu. Tanec smrti, jenž se pohybuje na hranici mezi bytím a nebytím, mezi zdáním a skutečností, mezi halucinací a zdravím, mezi světem a prázdnou nicotou — působil na soudobé kritiky i diváctvo sugestivním dojmem. Divadelní mechanismus byl tu po prvé užit ne jako materiál pro obrazové tvary, ale jeviště, jeho podlaha i jeho stěna, rub jeho dekorací použit byl tu v novém realismu, jenž nedělá z jeviště nic než jeviště a

z divadla nic víc než divadlo. Ani životu odkoukanou skutečnost ani ilusi malířského obrazu! Divadlo ať je divadlem a herec hercem. Návrat k typům komedie masek nebyl ještě zásadním návratem k této nové realističnosti herce, ale je tu těchto typů geniálně básnicky použito, protože tak velmi konkretně, konkretněji než kterákoli uměle zneživotnělá postava symbolistického dramatu, vyznačují nejabstraktnější tragickou hrůzu, již má básník z podstaty jevů a života. To, co dovede právě jen Blok — nejšpinavější realitu učinit poslem nejčistší básnické myšlenky, působit bez literátského parnassismu na vnímavost i nejprostší — to právě spojoval s ním v Balagančíku Meierchold v dokonalé jevištní dílo. Když Meierchold přerušil svou práci v divadle Kommissarževské, opouštěl zároveň metody stylisovaného divadla. A když se nedopatřením nebo zázrakem osudu stal roku 1908 (v září) režisérem u carských divadel v Petrohradě, bylo mu jasno, že nebude dlouho pokračovat ani ve stylisovanosti, ani se nepřizpůsobí tradiční metodě oficiálních divadel. Nalézáme jej po prvních pracích („U bran království" a „Zlaté rouno") na práci operní režie k Wagnerově „Tristanu a Isoldě", která dávala zcela jiné možnosti a měnila předpoklady. Jak již řečeno, nikoli nehybnost recitace, ale rytmus hudebních vět určuje scénický pohyb. Avšak pokusným představením Calderonova Poklonění křestu — mění už Meierchold zcela svou stylisovanou minulost a tímto pokusem ukazuje už na zcela jiné vlivy a vzory, než byla maeterlinckovská doba „Tovaryšstva nového dramatu". Španělské divadlo klasiků Calderona a Lope de Vegy je objevem nikoli dramaturgickým, ale Calderon i Lope de Vega je tu vzat jako námět divadelní, nikoli námět dramatické poesie, ale jako součást historické úlohy, kterou mělo divadlo u španělského dvora a ve španělském lidu v XVI. a XVII. století. Režie nechce na hru s počátku novověku aplikovat ty formy, které byly právě vyzkoušeny na Maeterlinckovi, ale chce se u tohoto kusu poučit o té trvalé síle, která přes staletí a přes modernismy trvá v podstatě a v elementární metodě staré divadelní skladby a zvláště bývalého divadla. Pokusné toto představení v bytě básníka V. Ivanova vyhledává úmyslně a vědomě všechnu starobylou naivnost hry, zvýrazňuje ji, aby vynikla elementárnost divadelní stavby.

Neoficielní a nevefejný pokus měl však v tehdejším Rusku úsilovnější a nebojácnější analogie. Všecek divadlem a divadelností zaujatý N. N. Jevrejinov počíná na svých pracích teoretických a v malém divadle „Krivoje Zerkalo" („Křivé zrcadlo") a v tehdejší kabaretní scéně zkouší v karikaturách a groteskách oživovat divadelnost, kterou odkrývá v životě i historii. Ve svých knihách „Těatr kak takovoj", „Těatr dlja sebja" I. II. a III. díl rozvíjí divadelní objevy a svou divadelní filosofii. Jevrejinov má nedocenitelnou zásluhu v tom, že nevycházel od dramatické literatury, ani od ustálených forem oficielního divadla, ani od opuštěných projevů stylisované scény, ale že hledal pro své jevištní práce základ bezprostředně životný, divadelnost, kterou se projevuje život všedního dne i nadhera neděle. Nestaví na literárně filosofických předpokladech, neshání se po divadle jako sociálně funkčním útvaru, nemá předpojetí pro umělecké nebo neumělecké projevy divadelní, definuje všeobecně divadelnost jako preestetickou potřebu, pud člověka. Tento pud divadelní trvá a vyvíjí se jako každá lidská potřeba: lze mu sloužit kamenem i třítážovým dynamem, jeskyní i mrakodrapem. Prvotní divadelnost dala vznik historickému divadlu. Ale potřeba divadelnosti trvá a vyvíjí se i mimo divadlo a je možné si představiti, že si vytvoří i jiné formy uspokojení mimo divadlo (kino). Nejobecnější můžeme nazvat divadelním pudem každé kostymové odlišení jedince od společnosti rovných, každé umělé přetvoření lidského těla na tvar „krásnější" nebo „výraznější". Kdybychom chtěli příkladu v Jevrejinově duchu, pak divadelním tvarem je pozdrav známých jako větší část jejich rozmluvy. Divadlem jsou skoro všecky formy a formality společenského života. Každá snaha být jiným, lepším či horším, krásnějším nebo mocnějším; „slušnost" vyšších tříd je divadelní přetvářkou jako „hrubé způsoby" spodiny společenské.

Protože Jevrejinov takto definuje „divadelní potřebu" a protože tu životní divadelnost obdivuje a shledává nutnou pro rozkvět života, pokládá za nejrozkvětlejší a nejšťastnější doby hierarchické útvary státní; církevnický středověk, jehož život rozvíjel se jen v posvěcených formách církevního řádu, dobu vlády Habsburků ve Španělích, dvorský ceremoniel Ludvíka XIV. To jsou zároveň údobí, kdy klid vnějších událostí vzbudil obecnou divadelní potřebu, kdy

s rozkvětem společenské formálnosti, s přísným rozdělením tříd společenských i ostrého vymezení jejich činnosti a možností v životě nastupuje také rozkvět divadla. Formulace Jevrejinova a jeho definice divadelnosti je tu trochu úzká, ačkoli si vzal tak širokou oblast jejího projevu: život. „Divadelnost" jest přece něco jiného, než divošský totem nebo pero, jímž se okrášlí primitiv. Neboť divoch oblékající se do šatu, který propůjčuje mu zázračnou moc také tuto zázračnou moc má. Tolik musíme rozumět psychologii primitiva, abychom nezaměňovali své civilisované usouzení o zázračné moci černošského lékaře s vědomím a představou tohoto černocha a celého jeho kmene. Nikdo z nich není ani dost málo skeptický k zázračné moci slov a pohybů jejich náčelníka. Nechce se tedy tento primitiv zdát jen on opravdu je. Je stejně mocný, jako je mocný úředník s odznakem své hodnosti. Kdežto činnost přechází na herce zevně, z jeho šatu, je v civilní praksi šat náhodným znakem skutečné moci. Stejně tak i ve formách společenského života je určitá objektivní míra „skutečné slušnosti" a „hrané přetvářky". Jevrejinov vykládá divadelnost jen subjektivně, jako člověkovo vlastní uspokojení, sebepřelhání a sebeočarování do jiného stavu nebo do jiných okolností — kdežto pravá divadelnost má význam vždycky objektivní: dáti ostatním pocítit umělý dojem z hrůzy, smutku a radosti umělými prostředky. (Nikoli tedy lživými nebo přetvářivými prostředky.) Nesprávné předpoklady Jevrejinovy vedou jej i k vynášení takových historických období, jakým je třeba krutý a rozpadávající se feudalismus Ludvíka XIV., k vychvalování té nádherné a duté frázovitosti slov i skutku dvorní společnosti. Převrací funkce i v jiných životních projevech, klade účinek místo příčiny. Povrhuje prostými formami životních vztahu a nekomplikovaností životních způsobů a stotožňuje prostotu života s úpadkem života.

Důsledek, který činí Jevrejinov ze svého pantheatralismu, je stejně nesprávný i pro praktickou filosofii, řekněme „morálku" společenskou. Vnější rozkvět forem, který charakterisuje každé zavrcholení určitého životního řádu, je zase následným nebo lépe ukončujícím zjevem. Jevrejinov tu obrací opět logiku vývoje a divadelní harmonisací společenských forem chce přivést do života řád a štěstí. „Zdivadelnění života" - je na ruby obrácená these Umě-

leckého divadlo moskevského — „zživotnění divadla". Obě tato hesla jsou brána doslovně a jsou zmatkem divadelním i životním. Divadlo předpokládá život jako stín strom. Strom i stín jsou krásné hladovému i unavenému. Máme míry a hodnoty kubické i časové. Jevreinov je špatný geometr, pokud divadelní míry natahuje na život.

Význam Jevreinův je však v iniciativě k založení „Starinného těatru" (Starodávného divadla). Toto divadlo, které bylo založeno roku 1907 a trvalo necelá dvě léta mělo rozhodující význam pro směr vývoje, ba určilo i do budoucnosti tendence divadelních reformatorských myšlenek, bylo analogickým projevem vůle, která vedla po určitou dobu inscenace Meierchioldovy, dalo pečeť režiím Kommissarževského; Vachtangov i Tairov rostou na divadelním základě, které „Starodávné divadlo" objevilo v comedii dell' arte. Jevreinov oddán svým teoriím prostudoval slavné doby primitivního, lidového, elementárního divadla a výsledkem těchto studií byly výpravy her, které měly být zopakováním celého divadelního vývoje od antického divadla až do novověku. Výpravy ty neměly „zesoučasňovat" své prostředky, neměly měnit ničeho na divadelním plánu slovném ani hereckém — naopak, měly být pokud možno přesnou reprodukcí her — a nejen her — i divadla, stavby jeho scény i hlediště, atmosférou jevištní i diváckou. Velmi současný význam tohoto „museálního" divadla spočíval ve studiu té divadelnosti, jíž se soudobému divadlu nedostávalo. Nejde tu o formy, ale metody takové divadelní práce, dramaturgické, režisérské a herecké, jež by se vyvíjela na základech historicky ověřených. Jevreinov nechce být estétem. „Starodávné divadlo" neměřilo estetickou formulí minulý divadelní vývoj. Objevovalo naopak jen ty divadelní projevy, které měly nejširší a nejobecnější divadelní aktivitu, které žily z primárního „divadelního pudu" lidového. Provedeny byly cykly, jež reprodukovaly divadlo středověké (liturgické hry, mirakly *, morality ** a farce). Hlediště tu bylo upravováno dobově (rytířský sál v „Robinovi a Marion"); jeviště má všechen historický půvab prostoty a naivních prostředků. V cyklu španělského divadla prostota středověká byla nahrazena nákladností a nádherou

---

* Ruteboef: Děj o Treofilu.

** Adam de la Halle: „Hra o Robinu a Marion".

španělského dvorního divadla. Jindy rekonstruováno balkonové hlediště na městském dvoře a historicky obnoven ráz putující herecké společnosti s nejjednodušším žebříkovým jevištěm, postaveným v malé vesnici. Vypraveny hry: Calderon: „Očištění sv. Patrika", Lope de Vega: „Fuente Ovejuna", Tirso de Molina: „Bohabojnost Marta". Úspěch tohoto španělského cyklu byl způsoben opět půvabnosti primitivního herectví, které kreslí postavy zaujatě do toho typu, jež vyznačují, bez komplikované psychologické charakteristiky, bez polotónu, naopak s křiklavým nanášením dobroty, prohnanosti, zlodějství atd.

Herectví bylo tu objeveno ve své elementárně historické podobě: tragickému pathosu byla vrácena všechna divadelní komika a nejdivadelnějším komickým trikem staly se zase bolestné rány a výsměch ubohosti. Historická divadelní studia „Starodávného divadla", která byla teoreticky doplněna knihou K. M. Miklaševského o comedii dell'arte, neudržela se ovšem jako stálé divadelní uspokojení soudobého obecenstva. Přes to však měla velký úspěch i u něj. Režiséři a dramaturgové měli příležitost poznat tu ten trvalý proud, který jde divadly všech dob a z nějž se čeří, rozlévají nebo padají příležitostné strže, vodopády a povodně. Každé divadlo opravdu odpovídalo stálé instinktivní potřebě lidstva, kterou nazval Jevrejinov divadelností, a záleželo tedy na tom, zhustit a vypěstovat divadelnost nejvíce tam, kam náležela: zdivadelnit divadlo.

Dříve však, než začala působit skutečně hodnotná tendence návratu do minulosti, ruská divadla byla na čas jako pod historickým zaklet'm. Režiséři a také „Starodávné divadlo" neobjevovali metod z dávných her; bylo je stejně nesnadno vyvodit jako aplikovat na dnešek. Režiséři shlédli se na rozličných projevech, půvabech a obrazích minulých divadel a napodobovali je nebo jich využívali v nových náměteh. K tomuto historismu je nutno počítat mnohé práce Meiercholdovy (Calderon: „Poklonění sv. křtu" r. 1909, „Stateční princ" r. 1915, Molière: „Don Juan" r. 1910, Gluck: „Orfeus" r. 1911). Také Kommissarževský vypravuje Molièra: „Le bourgeois gentilhomme", Gozziho: „Princeznu Turandot", mysterie, hry Goldoni a j. Dramaturgický vliv mysterie a zvlášť comedie dell'arte přinesl ruskému repertoáru hry Jevrejinovy: hra „To nejhlavnější" je doslova komponována jako soudobá komedie masek, kde staré

divadelní typy objevují se v úlohách moderního života. Není třeba viděti v Blokově „Balagančíku" nebo v „Růži a kříži" vlivy právě těchto divadelních studií o lidové komedii nebo rytířské tragedii, ale je-li právě Blok v thematickém sousedství historisujících tendencí, je z toho zřejmo, jakou sílu a jaký půvab měly pro tento čas italské komedie a formy primitivního divadla. Stejně bylo by možno stopovat tyto „atmosférické divadelní vlivy" na Remizova, Sologuba, Kuzmina a j.

Z divadelních realisací nejúspěšnější věcí byl Molièrův „Don Juan", provedený Meiercholdem v Alexandrinském divadle roku 1910. Osnovou této inscenace byla vůle předvésti moderními prostředky a novým hercem všechnu nádheru a fantastické bohatství královského ludvíkovského dvora v čistých formách molièrovského půvabu a menuetové rituálnosti dvorské společnosti. Scéna malovaná Golovinem přetékala zlatem Versaillí a zářila ohnivými barevnými valeury. Kostymy byly barevnými zázraky. Herec pohyboval se nikoli nepravidelným rytmem dramatické prózy, ale nasazoval svůj krok do rytmisací i zákrutů barokního baletu. Věrnost k historičnosti tohoto představení dosvědčovala i scéna, proměněná v jeviště dvorního francouzského divadla, kde všechny důležité a nejkrásnější monology i situace přednesl herec na proscéniu, obsazeném feudálním panstvem. V přestávkách i ve hře objevují se na scéně arabští hošíci-sluhové. Úspěch této divadelní nádhery byl ohromný a strhoval nejen pohybovou novostí „starodávného" herce, ale i divadelní expresivností představení, jež s neobvyklou sugestivností vyvolávalo představu zlatého věku Francie, kdy život byl naparfumovaným tvarem umění.

Taneční umění způsobilo ve „Starodávném divadle" nečekaný úspěch španělského cyklu. Na herecké gesto byl při hrách španělského starodávného divadla vědomě roubován španělský tanec, který z taneční lidové jednotvárnosti ve všech evropských zemích má nejvíce umělé a umělecké mnohotvárnosti i opravdového, vášnivého temperamentu. Tanec — pohyb stejně fysiologicky pudový jako umělý — je pro divadlo zase objeven, a balet, pantomima, zapomenutá od počátku XIX. století, stává se hercovou rolí. Meierchold pracuje na první své pantomimě s thematem Schnitzlerovým a hudbou Dohnányovou: „Farce Kolombiny" (1911).

„Starodávnému divadlu" svědčí i Gluckův „Orfeus", v němž se Meierchold snaží, aby s citlivostí moderního režiséra přivedl na scénu ty prvky antického divadla, které by svědčily smyslům soudobého diváka. „Starodávnost" vyvrcholuje v organisaci „Tovaryšstva herců, malířu, spisovatelů a hudebníků" (1912), jejichž společnou úlohou je modernisace italské komedie, improvisace bezprostřední divadelnosti Pierotovy, Harlekýnovy a Kolombininy.

Stoupající akcie comedie dell'arte, toho prastarého divadelního podniku, byly kupovány a sháněny po celém divadelním Rusku. Ve shonu po tomto improvisačním, primitivním a zábavném umění ozývá se také hlas velmi mladého režiséra Foreggera. Ten nachází svůj vzor v divadle ještě primitivnějším a ještě bezprostřednějším, než je objevil Jevrejinov. Obdivuje divadelní umění francouzských šarlatánů a krátkých farcí, předváděných na trzích a náměstích. Nad tanečního herce a nad herecky jímavé zdvihání rukou Pierotových a skoků Harlekýnových cení Foregger umění hercú a akrobatú a kouzelníků. Je to snaha zdokonaliti umění pohybu na nejvyšší možnou míru dokonalosti i překvapivé poutavosti.

Herec nabývá zase práva nazývati se umělcem, totiž dokonalým řemeslníkem, člověkem, jenž něco umí. Způsob herectví Uměleckého moskevského divadla lze nazvati diletantismem nikoli pro neschopnost vyjádření toho, co si toto divadlo předsevzalo vytvářet před divákem, ale pro ten poměr k řemeslu hereckému, k té tělesné práci a nervově motorickému cviku, který se žádal od bývalého, prostého a přece dokonalého herce z doby rozkvětu italského divadla.

Vytvářet divadlo znamená od této doby: vytvářet herecké umění, vychovat nového herce. Meierchold-dovo „Tovaryšstvo" mění se v nové Studio (1914), které proměnilo zásady prvého Studia z roku 1905 v opak. Nikoli literární předpoklad maeterlinckovských dramat je tu podkladem divadla, nikoli nehybně recitované slovo — ale pohyb bez slova; toto Studio neodříkává tedy Hamleta v obrazových sestavách nakreslených výtvarníkem — naopak, „odgestikuluje" Hamleta beze slov. Programem veřejného vystoupení Studia je „Salamanská jeskyně", hraná jako literární balagan, „Pouliční kouzelníci", pantomima ve stylu benátských představení z konce XVIII. století, „Historie o pážeti", studie v sentimentálním

ději z konce XVII. věku, „Dvě Esmeraldy“, obnovení italské komedie z času úpadku, dva úryvky z „Hamleta“ hraného beze slov, „Harlekýn — prodavač ran holí“, pantomima ve způsobu francouzské harlekynády z poloviny XIX. století.

Všecky tyto práce, režisérská, literární a teoretická úsilí mají jeden veliký a důležitý střed: o b j e v h e r c e. Nikoli herce, jako nástroj výtvarníka, dramatického básníka, režiséra, hudebního komponisty či čehokoli jiného — ale herce jako samostatnou, tvořivou a centrální sílu divadelního díla. Herec odhazuje ze sebe poddanství výtvarného jha, kostýmu, který má jen barevnou úlohu a neuvolňuje pohyb herecký, naopak — brání mu v něm, zbavuje se také literatury, pokud ubíjí divadelnost, jež jest pro stylisované i naturalistické divadlo nepřestupitelným zákonem hereckého projevu, a nechce otročit ani rytmům hudebního dramatu, které spoutává časově i krok i zdvižení ruky zákonitostí nástrojové hudby. Herec místo kostýmu-barvy hledá kostým-pohyb. Harlekýn i baletka klasického tance se svými přilehavými kostýmy a tělovými triky jsou vzorem této kostymní funkce. Herec, který se děsil dramatikových slov jako ďábelských nebo božích sil, jež jej hrozily co chvíli zardousit, nepodlehl-li naprosto jejich zdvihům, užívá dramatikových slov jenom jako materiálu, který respektuje pouze potud, pokud hercovi prospívá. Herec vykládá si slova podle svého divadelního účelu a ideálem hereckého umění je taková herecká individualita, jež vůbec nepotřebuje slov. Improvisace. Nové herecké umění věří, že pohyb, tanec, rytmické změny v zaplňování divadelního prostoru gestem jsou stejně působivými prostředky dojetí jako slovo. Jestliže dříve nepůsobily, nebylo to proto, že by v nich této moci nebylo, ale že vědomě byl pohyb potlačován a jeho elementární působivost byla mocí lámána, nebo nebyla rozvinuta v hereckém diletantismu. Cílem je tu nyní rozvinout působivost taneční, akrobatickou a pohybovou až do maxima možností. Gesto hercovo nesmělo mít dříve jiného podnětu rozvinutí než slova dramatikova. Vidíme-li ještě dnes rytmicky skandovaná slova, ku kterým se nalepuje ve stejném rytmu gesto, je to historický zbytek těch stylisovaných způsobů, které přivedly na začátku tohoto století divadlo do krise. Stejně tak jsou ta operní představení, jež spojují náhlý podřep nebo volné vztyčování zpěváka k osmin-

kové synkopě nebo k taktové fermatě, na úrovni té kritické doby statuárního divadla, jež si ovládání hereckého umění představovala jako ovládání manekina s automatickými klouby. Chceme-li shrnout do jednoho slova nové tendence hereckého umění, řekneme, že je to odhalení herecké reality — reality těla, i reality duševních schopností hercových. Tělo herecké neproměňuje se již zázračným převtělováním v tělo hrané postavy, nepřikrývá se její maskou k nerozeznání, nýbrž rozděluje neilusionisticky svůj výkon tak, aby bylo divákovi zřejmo dvojnictví herce a představovaného; herec nakládá se svou úlohou jako s objektem, jako s materiálem, jejž má vyzdvihnout před pozornost obecenstva jeho krásu nebo odpornost, směšnost a ničemnost. Herec tedy p ř e d s t a v u j e, nežije. Chceme-li, je to návrat k masce, k objektivnímu znázornění typu rukou umělce, který hledá výraz v určitých a objektivně srozumitelných liniích. Této výraznosti nebo expresivnosti slouží typisace hraného děje (obdiv pro comedii dell'arte, která má v základě určený rámec svých dějových situací neproměnnými typy svých Harlekýnu, Dottoru, Trufaldinu, Pantalonu, Pierotů, Skapinu a ost.) i typisace a zvýraznění gesta tak, aby se stala divákovi nezáludně srozumitelná: hloupá mazanost Dottorova, lišácký podvod Skapinův a pudová bezohlednost Harlekýnova. Typisace, zveličený výraz, nastrojená maska dává možnost co chvíli odkrýt skutečnou tvář hereckou a v dojímavých i plačtivých situacích je možná čekat náhlé sejmutí masky, aby se za tragickým okamžikem hry objevil úsměv nebo ušklebek hereckého umělce, jenž se vysmívá ilusi i slzám, které způsobil. Pracovní objektivita a nezúčastněná kontrola pohybu i grimasy dělá z výkonu hereckého umělou skutečnost a věc, jež má rozličné stupně řemeslné dokonalosti a jež tedy lze rozdělit na žebříku řemeslné hierarchie v práci průměrnou (byť i pečlivou) a na umění.

Znovuobjevení hereckého umění dává herci nová práva na scéně a novou chuť, odvahu i rozkoš z práce. Herec nejenom že plně zaujímá práva, jež mu nové intence divadelní dávaly, ale chce dobýt ještě daleko víc. Chce své panství rozšířit na všechny obory divadelního umění, chce být jedinou skutečností a hodnotou divadla. Tak jako předešlé směry kladly rovnítko mezi divadlo a obraz nebo di-

vadlo a literaturu, divadlo a hudbu, nový ruský herec chce se svým uměním ztotožnit všechno umění jeviště. Rusko je jedinou zemí evropskou, která takto ostře vytýčila si tuto úlohu o objevu hereckého umění. Je to pochopitelné a je to logické, neboť nikde tradice — byť velmi mladá — a nikde vývoj nepostupoval logičtěji a při tom s tak krajní důsledností jak v Rusku. Rusko se dovede řízně osvobozovat od tradice Malého divadla až ke krajnostem naturalistického ilusionismu, od něj až k výstřednímu divadlu statuárnímu, opět k rozvíření vitálně akrobatského a líbezně tanečního divadla Tairovova a zase k strojové biomechanice Meiercholdova konstruktivismu. Tato úsilí, teorie, pokusy, úspěchy a protesty rozvinuly zvláště herecké umění Ruska do dokonalosti, kterou nenacházíme ani v kolébce divadel a divadelnosti, v Paříži. Je tedy pochopitelné, že obroda divadelního umění — celého, v šíři jeho projevu — z herectví je pro Rusko nejenom heslem, ale i skutečností. Předpokladů, které se v předválečném Rusku vytvořily, ujímá se nadšená i obratná ruka Tairovova právě začátkem války, aby na nich postavila nejen přechodný experiment nebo několikasezonovou modu, ale aby z nich vystavěla divadlo, jež udivuje Západ dokonalostí svého projevu, překvapuje novostí forem a při tom strhává skutečným divadelnickým rytmem masy obecenstva k úspěchu.

Kommissarževský, který po zavření divadla své sestry, kde nakonec pracoval s N. N. Jevrejinovem odchází do Moskvy a pracuje u divadla Nezlobina, v Malém divadle, ve Velkém divadle, v divadle Zimina a „Studii na paměť V. F. Kommissarževské" (roku 1910 založené) a Malého moskevského divadla. Je stejně unešen studiemi Jevrejinovými, jakož i objevy Tairovovými a hledá také — „odpoutané divadlo". Protože nenalézá universálního umělce scény, vzácnou syntesu mimického, tanečního, zpěváckého a recitačního umělce, o nějž by se opíraly svobodně divadelní projevy ostatních oborů divadelní práce: básnictví, hudba, malířství atd., skládá divadelní účinnosti vedle sebe a chce je také svobodně rozvíjet a nazývá tento divadelní objev syntetickým divadlem. Syntetické divadlo Kommissarževského, spíš než projev nového divadelního směru, je sklad všech půvabností divadelních, které nám historie dochovala a jež běží po současných jevištích: Kommissarževský

zná práci opery i baletu, je obratný režisér činoherní i malíř a proto v Offenbachově „Hoffmannových povídkách" nebo Leoncavallově „Bajazzu" dovede rozložit malířsky působivá plátna, hereckou obratnost i taneční krok i pěveckou kulturu. Tyto prostředky nesyntetisuje do jediného umělce, nýbrž je rozděluje mezi rozličné herce. Ale těmito pracemi Kommissarževského vlastně zabíháme už daleko, do revolučních let (1918), kdy ruské divadlo proměnilo mnohoznačně a důkladně svou tvář. Tu by bylo třeba jmenovat individuality jiné, jinak založené a jinam cílící. Jestliže jsme přece nezapomněli na Kommissarževského, je to proto, že jeho práce v roku 1918 náleží těm principům a těm objevům, jímž zakončovalo ruské divadlo svůj vývoj až do vzniku války.

Roku 1914 jsme těsně u vzniku Komorního divadla, u práce Tairovovy, který historii svého vývoje, jakož i zásady svých divadelních metod dovedl vyložit jasně i přesně ve svých „Zápiscích režiséra", které vyšly v Moskvě roku 1921. *

* Český překlad vyšel r. 1927 v nakladat. Orbis s názvem „Osvobozené divadlo". Z předmluvy J. Honzla k Tairovovu „Osvobozenému divadlu" jsou vyňaty první tři kapitoly tohoto „Ruského moderního divadla".

Alexandr Tairov, vůdce Komorního divadla.

V tvořivém vývoji ruského divadla stojí Tairov dosti osamocen. Od ilusionistického realismu „Chudožestvennych" (Moskevské umělecké divadlo) odděluje jej vědomí umělecké svéprávnosti jeviště, které má své zákony a své formy, nenapodobující život — od revolučního divadla ruského, s jeho novými pracovními metodami (biomechanikou) a jeho dramaty, plnými revolučního patosu — odcizuje jej cíl divadelní, který je někdy až estetsky umělecký, bez agitačních výzev a řečnění. Tairovovi je divadlo světem pro sebe, je do něho uzavřen a cele jím zaujat. Jeho práce je poctivá jako dělníkovo dílo. Vytvoří věc, dává ji k užitku obecnosti. Důsledky, které z této práce plynou — nové názory a vzbuzené představy — o těch se domnívá, že nejsou jeho věcí. Věcí divadla je vytvořit dobré jevištní dílo. Odmítne-li je veřejnost — nemá v tom zásluhu nesovětský nebo sovětský námět — ale špatná organisace díla a je třeba vytvořit nové.

Velké zásluhy Tairovovy jsou v osvobození divadla nejen od ilusionistického realismu — to vzalo na sebe stilisované divadlo — ale hlavně od špatných důsledků stilisovaného jeviště. Stilisované jeviště změnilo ilusionistickou skutečnost realistického divadla ilusionistickou neskutečností stilisace. Siluetová skvrna nebo barevný panák, v nějž chtělo proměnit herce, to bylo zase ilusionistické zakrývání. Skutečnosti, trojrozměrnosti herce nelze popřít. Živého herce nelze s jeviště vytlačit, nemá-li divadlo zemřít vůbec. A vzešel-li úpadek divadlu, bylo to z utlačení herce, ze zakrnění jeho pohybových schopností, z odumření vitální krásy jeho těla, a hudebnosti jeho slova. Tairov osvobozuje tedy herce a činí jej středem, zákonitostí celého divadla. Ve všem: v sestavě jeviště, ve volbě literárního podkladu hry, v použití hudby, vždy má zřetel k herci, jak ty nebo ony divadelní prostředky vyzdvihnou pusobivost hereckého

zjevu. Vzor pro takový názor na divadlo našel v minulosti: v commedii dell' arte. Herec, který byl sám sobě básníkem, skladatelem písní i jediným pohyblivým jevištěm na holých prknech. Vzkřísiti moderní obdobu tohoto herce z dob commedie dell' arte — to je cílem Tairovovým.

Tairov nečiní ovšem středem divadla herce, kterého vychovala soudobá scéna. Vytváří herce nového. Všechen svůj zřetel obrací na prozkoumání hereckého materiálu a formových možností. Hledá emotivnosti herectví. Vylučuje z herectví realistická, napodobivá gesta, a nachází, že jediné gesto, které má svou uměleckou zákonitost a uměleckou působivost, je tanec. Tanec je pohybem, kterým lze vzrušovat a dojímat na divadle. V tanci se uplatňují všechny pohybové možnosti tak, jak je nelze v životě nebo v napodobivém gestu realistickém nikdy uplatnit. Je-li cílem člověka jdoucího za prací dostat se nejkratší cestou do dílny, je cílem chůze hercovy, aby přemírou, ba plýtváním pohybového temperamentu vzbudil co nejvíce dojetí v obecenstvu. Stejně jako klasický balet vytvořil své určité postoje, své způsoby otočení, skoku a schůze, stejně i pro herecký pohyb lze sestaviti škálu nebo systém pohybů nejpůsobivějších. Jest tedy vychovati herce podle vědecky přesné metody, kterou se experimentálně má vyzkoumat divadelní nosnost hereckých pohybů i jejich působení na diváka tak, aby herec takřka s vědeckou jistotou uměl nasazovati ten pohyb, který vyvolá zamýšlenou emoci — smutek, překvapení, strach, veselí i slzy. Od Meiercholdovy „biomechaniky" liší se pohybová emotivnost Tairovova tím, že nemá námětem dělnický pohyb, sportovní výkon nebo pohyb, kterým se řídí stroj. Tairovův herecký pohyb není členěn s tou meiercholdovskou ekonomií pohybovou, jež přesně rozděluje práci a oddech u herce jako u dělníka. Tairov hledá nikoli pohyb dělnický, ale pohyb vitální rozpoutanosti herecké, nešetří energií hereckou, předpokládá vždy její přemíru, rytmisuje klid a pohyb nikoli podle zákona ekonomie pracovní, ale podle množství citů, jimiž herec pobouřil nitro divákovo. Je to tedy „čistě divadelní umění". Meierchold a jeho herecká biomechanika je projevem „realismu nového konstruktivního řádu", ve kterém je režisér i obecenstvo uchvacováno skutečností nového života a jeho nové organisace. Meierchold je vášnivě zaujat realitou, bezpříkrasou skutečností, a pů-

sobí na vnímavost diváka stejně silně ohlušivým rámusem motoru, jako dráždivými rytmy jazz-bandu. Tairov je vášnivě zaujat hercem a jeho uměním, jeho realismus je vědomí o skutečnosti umělecké schopnosti hercovy, v jeho pohybové fantasii, jež nemá všedních analogií. Je to realismus jen uměleckého řádu.

Herci tairovovští jsou všestranně vycvičováni. Jejich taneční pohyb není akrobacií pro akrobacii, ale pro možnosti výrazu. Jejich pohyby, ať jakkoli nevídané a akrobatické, chtějí dáti vždycky výraz určitému citu, který má zpodobit tanec. Tairov pokládá divadlo opravdu za svět sám pro sebe, ve kterém je možno vyznačit všechny vztahy, citová vzrušení, tragické vášně i sdílnou radost, jaké zakoušíme v životě. Meiercholdovo jeviště bez oddělení od života a bez rampy je součástí života, který má nové skutečnosti a nové vztahy, tak bezprostředně fysiologicky působivé, jak je nezažíváme v životě. Na Meiercholdově scéně mají být výkony akrobatů, tělocvičných žonglerů zázračné samy v sobě, bez potřeby býti výrazem citu a vášně. Tairov se sebevědomím umělce trvá na všeobsáhlosti umění, umělec je stále ještě geniem oživující svět, jeho artismus nemá ohledů ke změnám ani potřebám života. Jeviště stačí samo sobě. „Ať žije rampa" — říká tedy Tairov. Stejně jako pohyb, je i řeč v Komorním divadle buď rytmisací všední řeči, nebo je nejumělečtějším jejím tvarem: zpěvem. Herci tairovovští jsou universálními umělci. Má-li se v nich soustředit všechna dojímavost divadla, mají-li být osou organisace — je nezbytno, aby měli tuto universální dokonalost. Jsou tanečníky v „Princezně Brambille", zároveň i zpěváky v „Giroflé — Girofla", hledí objevit patos tragiky ve „Fedře" i humoru v „Kamarádu Čtvrtkovi". Nad tyto schopnosti jejich techniky pohybové a recitační předpokládá Tairov bohatství jejich vnitřního života, vlastních emocí, básnických představ. Domnívá se, že jenom herci, plni těchto vlastních emocí, dovedou básnit svými pohyby a svými slovy.

Zaujetí, s jakým budoval Tairov divadlo na svých principech, bylo opravdové a cílevědomé. Úspěchy jeho jsou tedy úspěchy logické práce. Tato míra dokonalosti, které dosáhli jeho herci a celý jeho ensembl, upoutala k sobě ruské obecenstvo a způsobila veliké úspěchy Tairovovy v cizině, v Berlíně,

v Paříži, ve Vídni a v ostatních městech. Tairovovi podařilo se vytvořit si ve hlavních svých představitelích, A. Konen, Ceretělim, Sokolovu, Rumnevu a ostatních, herecké typy ovládající tanec stejně jako zpěv. Tairovuv herec, toť vysoké, štíhlé tělo tanečníka, jehož chodidla dovedou dupotem zahrát a zapůsobit na posluchače tak, jako hudební údery orchestru. Jeho černé, úzce trikotem spjaté nohy, štíhlé a nervné, jakoby neměly masa, ale byly spletí tanečních, hereckých nervů, jež se chvějí a rozvíří každým smykem houslí a vášnivě roztančí za zvuků žesťu. Tairov je obnovitelem baletu, divadelního baletu, to znamená, že proměňuje pohybový tok obyčejné hry v nové sestavy tanečních pohybů, které jsou naplněny výrazy vášnivých divadelních citů. Překládá výraznost hercovu do pohybu. Tancem oživuje nikoli jen jednající postavy, ale celý děj proměňuje se v baletní pohyb. Rytmus těchto sborových pohybů se přenáší na diváka a i v něm se počíná stejně rytmicky zdvíhat puls rytmu. Obecenstvo je uchváceno až do zapomenutí, až do fysiologické ekstase. V tom ohledu cením nejvýš úspěchy „Giroflé-Girofla", kde ze staré operety byla vytvořena pohybová báseň. Je nezapomenutelné vidět Ceretělího nebo Rumneva v úloze Maraskina. Jejich herecké paže, které se zdají příliš dlouhé, jakoby byly složeny z nesčetných dílu, jež samy o sobě jsou volné a pohybové nespoutané. Černé upjaté lokty, jež končí bělostí ruky a prstů, nejsou — zdá se — než jakýmsi hudebním nástrojem. Ztratily při svém dokonalém cviku podobnost s naší rukou, kterou jsme zvyklí podat si housku k ústům a nanejvýš zapálit cigaretu. Pracovní úkoly této paže jsou tak odlišné, že zdají se vám zázračnými. Tairov není baletní mistr, není také baletní reformátor a objevitel. Používá sestav a pohybu starého baletu, komponuje je se zřetelem k novému výrazu. Taneční pohyb jeho herce je jakýmsi soustředěním veškeré dojímavosti starého baletu. Jeho artismus neobohacuje herecký pohyb novými náměty, které by byly vzaty z moderního života strojové civilisace. Domnívá se, že umění současnosti i minulosti tvoří jeden veliký organismus a že tedy není nových námětů, které by nebyly již v jádře obsaženy v jímavostech dřívějšího umění. Proto také Tairovova dramaturgie se obracela zvláště dříve k osvědčené divadelnosti starých her, pro divadelní

úspěšnost obnovila operetu a nový tragický patos hleděla nalézt v Racineově „Fedře". Pro pohádkovitou účinnost obrátila se k fantasii Hoffmannově v „Princezně Brambille". Teprve v poslední době přivábily Tairova moderní náměty: Shaw „Svatá Johanka", Chesterton „Kamarád Čtvrtek", O'Neill „Chlupatá opice". Ale v dramaturgii nehledá Tairov závažnosti svých objevů. Předloha literární — drama — je Tairovovi materiálem pro hereckou účinnost. Nechce být objevitelem dramatiků a nových dramaturgických směrů, ale objevitelem nového divadla. Proto stejně dobře provede artistní Wildeovu „Salome" i moderní revue „Kukirol" s politickým námětem.

Jako drama, podřizuje Tairov herci i jeviště. Zásluhou Tairovovou je, že s prostorovostí herce objevil i prostorovost jeviště. Proti realistickému jevišti vyzdvihl umělou stavbu scénického prostoru, který nemá nic znázorňovat. Nad stylisované jeviště pokročil tím, že vzal je malíři a učinil je místem prostorové básnivosti architektovy. Pro Tairova je scéna napřed místem, na kterém se má pohybovati herec. Scéně tedy náleží, aby dávala možnost pohybu tím, že zaplní jeviště, nikoli malovanými plátny, ale plochami, schodišti, kubusy, tyčemi a visutými rovinami. Mimo to náleží této scéně, aby pohyb zvýraznila, aby byla pozadím, od kterého se odrážejí sborová přemístění a tanec jednotlivců. Nakonec má jeviště vyznačovat onu „atmosféru" dobovou a místní, která je určena dramatem. Jeviště, které dříve představovalo tolik míst, je tedy po dlouhé době zase jevištěm. Všechny jeho barvy, rozměry a plochy mají lidskou míru. Lidský hlas a lidská postava určuje kombinaci ploch a těles. Ale také pohyb jevištního mechanismu cílí ke člověku — věc je tu nástrojem, rekvisitou herce. Jeviště je nástrojem dramatičnosti.

V prvním okamžiku po zdvižení opony není scéna ničím, leda velmi dobrou prostorovou komposicí forem natřených lakovými barvami. Materiál jevištní musí být nyní teprve použit, jeho dramatičnost a působivost jest nyní teprve před námi. Tato dramatická scéna je tedy neutrálním místem. Jako tyč před tím, než se ocitne v rukou ekvilibristy. Teprve obratnost nebo básnická schopnost režisérova a hercova učiní ji fantastickým nástrojem překvapení. Divadelní dojímavost má materiálem prostor jeviště, se kterým

fantasie režisérova zachází jako fantasie dětská s šicím strojem: odjíždí na něm do Ameriky. Před jevištěm je třeba být v ustavičném napětí. Naší zvědavosti jsou prkna místem zázraků. Nelze jinak pohlížet na divadelnost jeviště, než jako na dramatičnost místa neustálých proměn. Namalované jeviště, které představuje jednou pro vždy selský dvůr, ubíjí stejně dramatičnost jako básnickou představivost. Dramaticky účinná scéna Tairovova rozvíjí se tedy v pohybech visutých můstků, které se děsivě spouštějí v napjatých, loupežnických situacích, v kolébání pohyblivých stolic, v pohybech celých ploch. Tairovovské jeviště je plno nářadí. Jsou tu barevné tyče, věcné konstrukce, jež mohou být stoly, koupacími židlemi, možná dost i zrcadly, kdo ví, nejsou-li to lodní kabiny — a fantasie by mohla vypočítávat dál. V tyčích jeviště, ve stěnách, schodech a nářadích jsou ukryta překvapení, nevídanosti herecké fantasie a režisérského básnictví; v „Giroflé-Girofla" stává se nářadí, rohatý, zdánlivě nepohyblivý stůl najednou canoem lásky a ložiska stolové dřevěné konstrukce se rozhoupou podle sladkého rytmu arie, kterou zpívá milenec a podle rozkyvu růžových lýtek dívky, kterou nářadí nese. A v jiném okamžiku, ve kterém jevištní noc provádí své hrůzné rejdy, náhlé bouchnutí a několik ran nám objeví v zadní modré stěně černé díry, které jsou pro tenhle okamžik stejně strašné jako piráti, jež jimi vylezou. A objeví se, že modrá stěna jsou hrůzokrásné boky pirátské lodi, která rozčesává moře.

A abychom se báli ještě víc, roztočí lodník kormidlo, které si přinesl na jeviště, a námořníci otevrou své chřtány k hroznému krákání nové arie. Modré boky lodi se snadněji změní ve světničku nevěsty, než by to dokázal film. Nad touto scénou je atmosféra, ze které se rodí básně, je to ovzduší zázraků. Je to místo hrůzy, která se rýmuje s veselostí. Jsme donuceni k básnickému a tvořivému vnímání, jež má dítě, očekávající od neživých věcí, od kusu dřívka i od oblázku lásku, smích i pláč. Je třeba mohutné umělecké síly, která rozčísla stará divadelní plátna od shora až dolů a dala nám vnímati zase divadlo, jeviště a hru. Tuto elementární sílu i toto umělecky odvážné rozhodnutí je nutno obdivovat na Tairovovi i na ostatním ruském divadle.

E. B. Vachtangov, režisér básník

Psáti o režisérské práci E. B. Vachtangova je úkolem obtížným proto, že v několika pracech tohoto v mládí zemřelého režiséra jest vystihnouti jejich veliký úspěch a význam, že tu několika slovy jest opsati dílo, jehož přednosti jsou ne tak v teoretické smělosti, ale v dokonalosti, přísnosti a odváženosti práce, jež se nejvíce vymyká pojmovému vymezování a teoretickému popisu. E. B. Vachtangov zemřelý 29. března r. 1922 po bolestném strádání v nezhojitelné nemoci, měl za sebou sice dlouhou dobu studia v Uměleckém Divadle Moskevském, pečlivou přípravu hereckou, ale osud mu vyměřil jen krátkou dobu pro uplatnění jeho režisérského talentu. Jeho svobodné rozběhy teprve počínaly. Pout, která jako u Meiercholda začala v Moskevském Uměleckém Divadle v jeho I. Studiu, rozhodovala se teprve mezi věrností k přijatému učení Stanislavského a mezi tvořivou samostatnou prací, od Stanislavského neodvislou. Kritikové a teoretikové divadla vykládajíce úlohu Vachtangovu v ruském divadle — zdá se mi — velmi snadno si ke svému ideologickému výkladu poslouží faktem, že Vachtangov, věrný příslušník M. U. D. se jeví formově příbuznější Komornímu divadlu Tairovovu nebo konstruktivismu Meiercholdovu, než systému Stanislavského. Tuto skutečnost vykládají dialekticky, kladouce za thesi Stanislavského, za antithesi Meiercholda a za synthesi Vachtangova. Zhodnocení je sice logicky jasné, teoreticky si je lze už nesnadněji vytvořit, ale skutečnosti, myslím, odpovídá nejméně. Lze-li něco položit jako antithesi realismu Stanislavského, bude to jistě maeterlinckovská doba Meiercholdova nebo budou to začátky Tairovovy s jeho „Sakuntalou", „Závojem Pierotčiným", „Thamyrou Kitharedem" a snad „Salome". Ale i tu nelze nějak logicky stavět proti sobě realismus a statuární jeviště Meiercholdovo, a ze stejné logiky spo-

jovat kontrastem realismus Chudožestvenných a neorealismus Tairovův. Neboť tvůrčí myšlenka Meiercholda i Tairova není logickým soudem, v němž za A je postaveno NeA a v němž černé je nahrazeno bílým. „Vše jinak než v realismu" je heslem Tairovovým. Ale předurčuje toto „j i n a k" formální „j a k"? Estetické myšlení není estetické teoretisování a tvůrčí čin je stejně logický jako překvapivý a nečekaný. Neboť, držíme-li se Šklovského definice umění, že „umění je způsob prožívat dělání věcí, ale to, co je uděláno není v umění důležité" — je zájem veškeré umělecké práce obrácen k tomu, jak umění n o v ě najde svůj „realismus" t. j. jakým novým, neslýchaným a nevídaným způsobem „obzvláštní věci", obzvláštní slova hrdinova v románě, Hamletův žal v gestu a slově, obzvláštní na jevišti postavený Archipeag, aby se stal uměleckým t. j. aby „dal pocit života, dal cítit věci, aby udělal kámen kamenným". A obzvláštnění jeviště, herce, recitovaného slova — v tom je logika Meiercholdova i Tairovova, a ačkoli jejich antirealistická zásada je totožná, jejich umění a logika jejich umělecké práce je velmi odlišná. Jenom kritická ideologie, která má zapotřebí ne niti, ale provazu, aby se jím dala vésti ve svém teoretisování, má zapotřebí stavět si vývoj umělecké osobnosti tak dialekticky, jakoby Stanislavský a jeho lidské t. j. omezené umění bylo vším, co lze pokládat za realistické divadlo a jakoby maeterlinckovský Meierchold byl obrazem všech tvarů, a změn, jež mohou býti pokládány za jeviště „stilisované", „statuární", „estetické" (a jak jsou všechny názvy divadelních prací Meiercholdových od r. 1905 až do 1908). Tairovova antirealističnost objevuje jeviště živé křepkým rytmem, dynamisující řeč od nejtišších šeptů lásky až k bouřlivému patosu Fedry, hýbe i mrtvým materiálem jeviště, kdežto Meiercholdova antirealističnost ve zmíněném období omezuje pohyb na změny scenických sousoší, rámuje scenu do nepohnutého obrazu, a předpisuje melodickou řeč, tichou, monotonní, jež se zachvívá jen na místech niterných katastrof. Obojí je antithesa „realismu" Stanislavského a obojí má nejpřísnější uměleckou logiku. A přece...

Stejně takovou tvarovou překvapivost skutečného umění lze čekat v pracech režiséra Vachtangova, zatím co nám kritičtí ideologové vymezili už přísně logiku

jeho umění syntesí mezi Uměleckým Divadlem Moskevským a levým uměním revolučního Ruska (t. j. hlavně Meiercholda). Obtíž a jakási nepřesná výraznost Vachtangova umění byla založena, myslím, nikoli v jeho snaze po syntesi (neboť jeho plány jsou vždycky odvážné až ke krajní míře, ačkoli realisace nemají možností jejich splnění), naopak, nepřesnost, nejednotnost jeho režisérské práce (jako celku ovšem), spočívá asi mnohem více v mladém hledání, odvažování se, přehodnocování, než v nějak moudrém, a klidně vyspělém syntetisování. I on, ačkoli odchovanec buržoasního klidu Moskevských, je synem revoluční doby a i v něm přerozuje se klid lyrických impressí do dynamiky přímých a brutálních otázek po životě a smrti, po dojmu primérním a nasyceném krví jako radostí. Doba učednictví nemůže být revoluční; vyučení se technice divadla předpokládalo u něj stejně jako u kohokoli jiného vytrvalou a tichou práci a úsilí po mistrově technice. Ten čas prožil Vachtangov v úrodném klínu I. Studia M. U. D. Je to doba jeho prvních režisérských pokusů s Hauptmannem (Praznik mira), s Bergerem (Potopa), Ibsenem (Rosmrsholm). V těch dobách mluví se o Vachtangovu jako o oddaném žáku systému Stanislavského, režiséru, který ve smyslu systému žádá od herce, aby svou fantasií a tvořivostí doplňoval si úlohu hranou na postavu, o níž dovede povědět vše od narození až k smrti, aby v každém okamžiku hry herec věděl, v jakém poměru se nachází postava ke všem ostatním osobám na jevišti a kterým věcem věnuje svou pozornost. Režiser Vachtangov „prohlubuje prožívání" chudožestvenné metody nikoli tak, aby vedl niternou pozornost hercovu ke všem psychickým jednotlivostem a podrobnostem postavy a situace, ale aby prožívání naplnil intensitou, aby nevýznamnosti odstranil ve prospěch účinnosti hlavních věcí. Je to opětné zacílení „k výrazu" a odklon od nevýrazného popisu. Ale ať k jakékoli výraznosti Vachtangov došel, vždycky ta jeho práce zůstala v rodičském kruhu Uměleckého divadla a jeho realismu. Jestliže u stilisovaného a statuárního období ruského divadla zacílení na výraz vede režiséra k harmonické, krásné scenické kresbě, k malířství, jestliže se jevištní dílo objektivisuje, t. j. jestliže režisér a herec je tak vzdálen a neúčasten ve svém výtvoru, aby na scenu i na vytvářenou postavu mohl

zcela objektivně nazírat jako na obraz číkoli ruky a těla, objektivnost nebo oddálení režiséra a herce od jeho úlohy jsou u Vachtangova čiře psychické, t. j. režisér chápe svou úlohu ne tak jako Chudožestvenní, aby se cele vnořili do intencí autora a psychy hrané postavy, a aby v těchto intencích hleděli vésti dramatické převraty své postavy, nýbrž Vachtangov ponořiv se do představ a citu autora neztrácí svou samostatnost, své kritické a hlavně ironické postavení ke hře i k její thesi. Proto u Vachtangova nacházíme jiný dualismus než ten, na který zašlo Moskevské Umělecké Divadlo (t. j. smutnou rozeklanost nad tím, že oči, tvář, ruka a jeviště není schopno zvnějšnit všechno bohatství psychických pochodu postavy), dualismus Vachtangovův přenáší se přes rozpor psychického obsahu a tělesné nedostatečnosti herce, přes rozpor životní závažnosti dramatikova slova a slabosti hereckého podání - ironií, veselostí barevné fantasie. Jindy těmito rozpory hraje Vachtangov právě svou dramatickou působivost. Proto chystaje se postavit na jeviště „Pokušení sv. Antonína", je dlouho nerozhodnut mezi tím, nelze-li věc přetvořit na satiru, nelze-li celou závažnost autorova obsahu „zdivadelnit" do ironické výsměšnosti divadelních kulis, kostymů a gest. Stejně i hruza „Gadibuka" hraničí se směšností kašírované bídy a přesílených výkřiků bědného sboru. V „Princezně Turandot" je postavení režisera k dramatické komedii postavením veselého přehodnocovatele historické hry ve zjev současnosti, a ironického hráče s tragickými slzami zarmoucené lásky i Istivého úkladu. Naproti systému M. U. D. zachovává si tu vždycky režisér samostatnost vedle literární předlohy, dovede se postavit vedle literárního díla a i nad něj. Vachtangov je v tom žákem Tairova, a jeho programu. Byť by se teoretikové snažili sebe víc uvést jej s programem M. U. D. do shody zůstane přece vždycky odrazem tairovovské pracovní metody, která byla nejen teoreticky už objasněna, ale i vyzkoušena divadelní prací. Revise působivosti literatury v divadle není však také jen zásluhou Tairovovou, neboť úsilí o osamostatnění pojmu „divadelnosti" od dramatické literatury je úsilí, které vede N. N. Jevrejinova k teoretické práci o divadle a k založení Starinného těatru pro revisi divadelnosti velkých historických dob divadelních. Ba, zdá se mi, že Vachtangov je tajrovštější než Tairov,

že dovede odvážněji přehodnocovat patos staré hry do ironického podání současného herce, protože nebezpečí historického patetisování takové Fedry u Tairova není úplně zažehnáno. Nejde tedy o to, zkoumat jak dalece je Vachtangov žákem M. U. D., neboť Moskevští jsou bezesporně dílem a věcí minulosti; jde o to, jak dalece je Vachtangov hoden názvu moderního režiséra. Jak Vachtangov přispěl vývoji herecké a jevištní formy. A tragika Vachtangova spočívá právě v tom, že mu životní rozběh nedopřál osvědčit jeho genia svobodněji, aby se projevil nejen mistrovstvím práce, ale mistrovstvím rozvitého talentu v moderním díle.

Tak, jak jeho realisace vyšly z jeho rukou a z ovzduší Studií M. U. D., tak se jeví jako usilování o zkrácení a zhuštění hereckého prožití na výraz lapidárnější a ostřejší. „Pokušení sv. Antonína" charakterisuje se tedy jako „zveličení veškeré úzkosti, strašnosti a směšnosti", a zároveň s druhé strany individualisace postav sborových a vedlejších rovná se do přímějších, jednotnějších a „stádnějších" typů v gestu, slově i nitru, postavy stávají se v rukou režiséra více loutkami. Stejně tak i „Námluvy" Čechovy proměňují se z realistické studie na vaudeville; groteskní pohled Vachtangův odkrývá v hereckých realisacích ubohost zapavučeného ruského života. Tytéž tendence, které v Německu vedou výrazovost z realistického opisu až ke kondensované zkratce, tytéž lze nalézti i u Vachtangova. Ale přece proto nesmíme hledat v něm „expresionismu", neboť nemá nic z toho, čím expresionismus tak proslul: nenávist k realitě, k malému faktu, k bohatému tvaru věcí a povrchu jejich, a lásku k abstraktům, k věcem s obrysem ostrým a povrchem hladkým jako sklo, příchylnost k věcem, průhledným tak, že je nelze zachytit zrakem a nehmotným tak, že nedávají ozvěny. Naopak umění Vachtangovo je reálné a bohaté realitou jak jen to je možno a zkrátka nemíří nikdy k abstrakci, k čisté ploše, ale k zdůraznění detailu, barvy a linie, jež je bohatá životem a jeho biologickým tvarem. Jeho herci v „Gadibukovi" (postaveném v židovské studii „Gabimě" v lednu 1922) jsou lidé reálného ruského židovstva, tak příliš reálného, že působí právě tím, jak zvýrazňují charakter svého židovství, jeho křivý postoj, gesto rozdvojené a v každém zamíření přeseknuté, jak zvýší nepravidelnost a nesličnost tváře,

s dědictvím rasových znaků i vráskami bídy, strachu, nenávisti, i zničené lásky. Ale konkretnost názoru Vachtangova neproměňuje stav židů ze synagogy na jednolitost mnohohlavého a mnohorukého živočicha, jež se neumí podívat než jedním směrem a týmž směrem zahrozit, nýbrž Vachtangov přetváří sbor na množství, kde z každého jednotlivce zírá jiný důkaz urputného zápasu o život a životnost, jež na lidech zanechal stopy v jejich zchromlých rukách, v beznohém trupu, oslepłých očích a zbídačelé tváři. Hned první kritiky „Gadibuka" (Abram Efros) nacházely tuto dvojakost sborového účinu, jejich individualisovaný vzhled a zároveň sborový projev.

Co by nás vedlo ještě blíže k divadelním názorům expresionistického Německa je Vachtangova citlivost k rytmu. Ale v Německu rytmičnost v řeči je vedena zase bez ohledu na slovo, jeho reálný tvar a význam tak, aby tu vynikala jakási abstraktní linie zvuková, jež má předurčeně postavené přízvuky, dvihy, výši i spád, podle níž se člení nejen věty monologu, ale kde na dvih řeči jedné postavy je navázán přízvuk druhé ve stejné poloze hlasové i ve stejném rejstříku — takže povstávají rytmisované linie, vodopády výkřiků, ticha, hrčení slabik a jejich monotonní odříkávání jen pro půvab tohoto abstraktního rytmického obrazu, jež si hraje slovy samoúčelně. Vachtangův poměr k rytmu slovnímu i pohybovému je vřelým poměrem režiséra k hudbě, k hudbě jako celku, jež je schopna rytmickým i melodickým půvabem hlasu i nástroje krýt s jedné strany stavbu divadelní působivosti. Vachtangov používá hudby, on nepřenáší zákony hudební rytmiky na dialog ani monolog. Je to orchestr, který u něj zvučí do slov dramatu i do němých jeho situací asi ze stejného důvodu, jako si žádá jevištní situace někdy plného bílého světla, jindy žlutě zaostřeného reflektoru do jednoho místa, aby se výraz hry stal přesnější a působivější. „Gadibuk", jenž má atmosféru tajemného přítmí, v němž prostor se zhušťuje do zjevů záhrobního života, a kde co chvíli kterékoli místo může se ozvat přítomností mrtvých — v něm je třeba, aby lidská řeč i sborový výkřik zněl nikoli v reálném čase, ale v čase povýšeném hudbou do zázračností a lyrické výše, aby tajemnost nepozbyla své logiky.

Vachtangovo jevištní dílo je vždycky bohaté hudbou. Princezna Turandot je někde zcela hudebním

melodramem. Hudba tu představuje osoby i situace, doprovází východ Baraka, východ Kalafa, východ Ismaele atd. Neboť nemá počáteční situace scény nemá lepších prostředků nad hudbu, aby nám přiblížila nebo zhumornila postavy. Hudbou počíná „Princezna Turandot", když „Parade" (aplikovaná z pouťových atrakcí cirkusů a panoptik na moderní scénu) předvádí nám před oponu všechny herečky a herce ve večerních toaletách a smokincích, aby byli představení Tartalem za zvuku pochodu obecenstvu. Je samozřejmé, že Vachtangov poslouží si hudbou ke každé pantomině, ke které mu dá hra příležitost; na př. taneční vystoupení Skiriny na motiv čínského marše, nebo baletní sborový projev na počátku představení, při němž v rytmických tanečních pohybech obléká celý ensembl na večerní svůj úbor barevné šátky, plachetky, závoje svých kostymů. Při tom ovšem použije se barevnosti i lehkého vlání improvisovaných kostymů k naplnění jevištní plochy pohyblivými barevnými sestavami, které rozvinují se v rytmech valčíku, jenž otvírá představení a jest i jeho závěrem. Stejně tak doprovází hudba pantomimu „technického divadelního personálu", který přispívá k pěnivé lehkosti celé inscenace a provedení tím, že s neunavenou lehkostí, ne ze řemesla, ale z jakési odborné hravosti provádí změny jeviště, zavěšuje před neproměnnou základní kostru jevištních staveb v pozadí lehké barevné plachty a kusy látek na spouštěné kruhy, hrazdy a závaží. Tak taneční a hudební rytmus obepíná celé představení v ironické hravosti a zábavnosti. Ale tento technický personál — ačkoli vždycky „zapomenutý" každým autorem — má také svůj poměr ke hře, k tragické její otázce i hlavně k její citové krisi. Jako Shakespearova chuva v Romeu a Julii tak i tento technický personál je rubem lásky, milosti i slz autorovy hry. A z tohoto parodistického postavení k herci, k ději i divadlu vyvedl Vachtangov i svou pantomimu technického personálu, jenž před posledním jednáním opakuje v zkratce celou hru, představuje kladení hádanek Turandotou i smrtelný účinek jejich na milence a hádající; vtipné naznačování „mluvení" v pantomimě šátkem, který se dechem slov chvěje před ústy, veselé „sebevraždění" milenců, kteří projevují známky života stejně z nutnosti i z komiky atd. Nejhudebnější je ovšem poslední akt, kdy se ústřední valčík (podaný už na několika místech před tím) expo-

nuje s veškerou slávou a kdy hudba, její rytmické proměny, pomohla charakterisovat základní ideu inscenace prostředkem stejně působivým jako význačným. Když divadelní příběh končí a Turandotě je žehnáno ke sňatku s Kalafem, promění se valčík ve své melodii na dvoudobý náboženský zpěv, prostý, s dlouhými tóny a velmi volně hýbající všemi klečícími, skloněnými, i k žehnání vzpřímenými do kývavých pohybů rituální modlitby. Ale rytmu se přidává na rychlosti, a motiv náboženského zpěvu více a více odkrývá svou příbuznost s veselostí valčíku, dvoudobost jeho taktu dovoluje mu ono zrychlení prudší a prudší, až se závažnost rituální modlitby a závažnost hry promění v pochod, kvapík a nejprudší shimmy. Veselost hereckého temperamentu probouzí se nespoutaně a zakončuje hru. Veselost, úsměv, ironie, jež platí stejně exotičnosti čínské pohádky, jako historičnosti Gozzi, falešným jevištním slzám i hereckému zoufalství nad nemožností ztělesnění — to všechno je v tomto rytmisovaném konci Princezny Turandot, k tomu všemu geniálně použil Vachtangov hudby jako divadelního elementu.

„Přehodnocování" literárního díla jeho jevištním provedením nemá tu ani craighovský kothurn ani Tairovem hlásanou nezávislost od literárního „libreta". „Přehodnocování" musí být h o d n o t o u pro sebe, ale hodnotou, která jde paralelně vedle básnické působivosti dramatu a komedie, nekříží jeho cestu, ani se nedomnívá, že toto „přehodnocení jevištní" má právo na svrchovanější úctu a respekt než básník. Neboť „přehodnocování" může vznikat také z vědomí nedostatečnosti každého jeviště a každého herce, aby naplnil docela obrys působivosti předpokládané básníkem; „přehodnocování" může býti také stanoviskem z nouze, šibeničním humorem a ironií nad sebou samým. Reprodukuji si takto názory Vachtangovy o poměru režiséra a herce k dílu a o jejich tvořivé svobodě a tento výklad připínám k jeho heslu: „Plakat slzami různé ceny a nésti svůj cit na rampu". Neboť toto heslo, doslovně vzato, bez ohledu ke konkrétní práci rež. Vachtangova, připomíná zúplna slova Tairova o hereckém úsměvu nad nejintensivnějším dojetím způsobeném v divákovi hereckým mistrovstvím. Také Vachtangov touží po hereckém mistrovství, po objektivním hereckém díle, jež není odvislým od okamžité citové intensivnosti, ale od dokonalosti pracovních metod. („Vybroušená

dikce!" „Oheň, krev a kladivo v intonacích a slově ve spojení s improvisátorskou lehkostí reprodukce.") Ale kdežto Tairov dovede získat jednotnost jevištního provedení (teoreticky) i za cenu utlačení dramatického básníka (prakticky však tomu myslím v žádné inscenaci nebylo), Vachtangov nezastírá tohoto rozdílu mezi básníkem a jevištěm, mezi hercem a jeho postavou, mezi divadelním kostýmem a civilním vzhledem večerně oblečeného herce, mezi všedním účelem libovolné věci (tennisová raketa) a jejím divadelním použitím k nové funkci, čistě jevištní. (Ručník, jenž připjat k bradě, stane se vousy atp.) Právě tohoto rozporu představy a skutečnosti, věci a její funkce, tragického hereckého gesta a jeho komického vzhledu používá Vachtangov pro své nejlepší režisérské působivosti a nápady. Na veselosti tohoto rozporu je postavena celá „Princezna Turandot", při čemž dualismus, jeho protiklady a jeho paradoxy jsou všude soustavně vyhledávány. Mluvil jsem již o ironickém vztahu jeviště a zákulisí, jenž je exponován Vachtangovem před zraky diváka. Z protikladu jeviště a hlediště (jevištní iluse a jevištní skutečnosti) je vyvedena exposice i závěr hry. V protikladu historické hry a jejího současného, moderního provedení nachází Vachtangov spoustu námětů pro režisérské vtipnosti. Používá proto důsledně rapíru místo křivého meče tatarského, dámské boa místo hermelínu čínského císaře (už i hermelín?), telefonu místo gongu atd. Klasické masky comedie dell' arte dostávají zesoučasněním roztomilý ironický švih, Brighella stane se trochu generálem a trochu hasičem (i s žebříčkem), Tartala je trochu chytrým jako jesuita (jeho klobouk nosí na zádech) a trochu naivním jako slečinka z pensionátu, jejíž tašku M u s i q u e nezapomene s sebou vzít do žádné důležité porady — atd.

Ze zvláštního postavení herce (v tomto režisérském díle) k věci, ke hranému schematu a postavě, trochu výsměšné a trochu také zoufalé situace umělce, jenž má naplňovat c i z í představu, z toho všeho vyplývá, že cit, ke kterému Vachtangova režisérská práce směřuje, je zlyričtění toho elementárního herectví, které putuje po vesnicích a městečkách se šmírou. Povýšení hereckých způsobů šmírařského herce, jeho tragického čarování, jeho lepostí vyzkoušených posic milovníka, a necvičenost i neúplnost v pohybu i gestě nově najaté naivky, zkušenou bezpečnost širo-

kých rozmávnutí intrikánky s pletenci vlasů černými jako uhel, spolehlivou komičnost prohnaného šmírařského „starého", jenž si neodpustí, aby každou vážnou situaci, kde by se srdce i sympatie divákova odevzdala cele tragickému milovníku a jeho krásné partnerce, aby tuto situaci zachránil pro sebe třeba i malinkým pohybem, zakýváním palce, srknutím pláče, slovíčkem nebo kýchnutím a tak převrátil všecku závažnost lyrické nebo tragické chvíle na divadelní vtip. Neustálá polarisace mezi dvěma stránkami téže věci, mezi lícem a rubem, mezi ilusí a desilusí, mezi citem a lživým efektem, mezi slzou a úsměvem, mezi tragičností a komikou, mezi umělcem a podvodníkem — toto jiskření stále probíhající divákem, nenechá mu klidu, udržuje jej v napětí, zvědavosti, dává nitru pocit uspokojení všech divákových a posluchačových požadavků. Neboť tragičnost Kalafova neuráží vůli k životu a veselost tohoto režiserského básnění není bezhlavá a prostoduchá jako rány klackem. A nad vším pluje atmosféra jakési svrchovanosti, jakoby božího úsměvu nad krásným světem stvořeným v sedmi dnech pro tolik bolesti a zoufalé nicoty.

Je to nejčistší a nejradostnější dílo umírajícího básníka-režiséra, jenž přečkal poslední generální zkoušku „Princezny Turandot", trvající přes noc do ranních hodin a v nemocniční lenošce, s ledovými obklady na hlavě, chvěje se zimnicí a ztráceje síly k životu, ne však k básnické představě. Po zkoušce byl odnesen zpět do nemocnice, neuviděl již představení, neuviděl jeho úspěchu a zemřel, odkazuje „Princeznu Turandot", její humor, její ironii, i její lyrismus neutěšitelného zoufalství nad hrou, jež je příliš krásná, než aby mohla být brána vážně. Život a smrt.

Granovský, vůdce Státního Židovského Komorního Divadla

Toto divadlo nazývám protipólem Meiercholdova divadla nikoli, abych obě divadla rovnal do stejného nivó uměleckého významu, nebo abych z židovského divadla učinil nepřítele Meiercholdova divadelního názoru, (neboť jistě i toto divadlo vděčí za mnohé Meiercholdovi), ale Jevrejský těatr Granovského jeví se mi jako oblast, kde člověka zaplavují emoce právě opačného citového přízvuku, než jsou ty, jež vyvolává umění Meiercholdovo. Je-li Meiercholdovo jeviště čistou, volnou a vysokou prostorou, zbavenou veškeré tísně malovaných kulis, šerých koutů a divadelně nečistých závěsů a scénických hadrů, je scéna Jevrejského těatru mělký a malý prostor v sále kteréhosi bývalého paláce, kde se tísní nejzamazanější kulisy a nakřivují se nad sebou zákruty a zákoutí pomalovaných scénických konstrukcí, jež si umiňují vésti herce tak, aby se dobýval z kulis jako z myších děr a aby po žebřících a plochách lezl bázlivě jako zlý hmyz. Hlediště je z jakýchsi starých, skoro červotočivých stolic, šlechetně vyřezávaných a nenatřených barvou, nebo lépe odřených z barvy. Několik síní kuloarových má místo stěn veliká plátna Chagallova a jejich sugestivní malířské představy překvapují na prostoru plátna stejně jako surová zjevení v dimensích těžkých a nemocných snů. Kuloary jsou naplněny židovským obecenstvem. A stejně jako Jevrejský těatr nevyhledává své herce z krásných typů své rasy — ale naopak nejlepší jeho herci působí výstředností té židovské fysiognomie, jež znetvořuje ústa v široký oblouk rtů s vyčnívajícím dolním pyskem a kde kostnatý hrbatý nos se zahýbá křivě a tiskne se do plochy tváře, že nelze spatřit nozdr a na nízkém čele, nad nímž se krabatí kroužky spocených černých vlasů, se rýsují hluboké herecké vrásky po všech nejkřivějších cestách, po kterých se zahýbá kůže na této části lebi — tak také židovské obecenstvo není Meiercholdovým obecenstvem veselé

komunistické mládeže, vysokých ruských typů rudé armády a zdravého šumu nového života; obecenstvo Jevrejského těatru naplňuje, ba přeplňuje divadelní prostory těmi typy rasy, jejíž dřívější esoterické uzavření způsobilo zvýraznění všech známek tělesného úpadku, tajného uplatňování všech životních potřeb, temného rozvoje vule, představ i pudu. Jestliže se v každém jiném divadle ruském Evropan cítí jako doma, ba jestliže mnohá divadla překvapila větší čistotou a vypracovaností toho, co si na západě jen představujeme — je atmosféra kuloarů Jevrejského těatru místem, které nás vytlačuje a nad níž vplouváme jako příliš lehká tělesa ve vodách Mrtvého moře. Cítíme: jsme na jiném světě. Zde mohou jiné představy a dojmy způsobit zápal hrůzy a lásky, zde se nedorozumíme svým smíchem ani svou ironií. To neznámo obrazů a nervových záchvěvů lze tu nazvat mysticismem ruského židovství. Není to ani náboženský mysticismus, není to mysticismus židovství evropského, co opravňuje židovské divadlo v Moskvě a co způsobuje odlišnost výrazu uměleckého, je to zvláštní postavení Jevreje a jevrejské společnosti v ruském carství. Nevěřím, že židovské divadlo je nějak organicky spjato s novým sovětským životem Ruska, ačkoli jeho rozvoj počíná teprve roku 1919 v dobách vojenného komunismu, ve vyhladovělém Petrohradě. Je to spíše náhlý výbuch, náhlé uvolnění potlačované rasy, která pro carské Rusko byla nutně vyloučena z asimilace; je to příznak osvobozené národnosti, jedné z těch, které se Sověty nabyly sebeurčovacího práva. Ruské Jevrejské divadlo mělo důvod ke svému vzniku v samostatném žargonu ruského židovství, živém a opravdovém jazyku židovských dělníků i obchodníků, který filologicky má více spojitostí s hebrejskými slovnými tvary než s ruským jazykem. A proto první prací na židovském divadle byla práce na „židovském žargonu", na úsilí očistiti jej od barbarismů a pomíšených tvarů. Židovský žargon a jeho jevištní působivost nebylo lze vystavět na napodobených směšnostech neb odlišnostech slovného židovského výrazu, kterým by se prokládala normální řeč, bylo nutno najít filologický základ a gramatickou zákonitost tohoto „nového" jazyka. Jaké nové emotivnosti nabyli Maeterlinckovi „Slepci", přeložení do kdysi triviálního a opovrhovaného žargonu židovského - to si lze představit analogií, když některý velmi živý, ale naprosto

neliterární žargon je náhle básníkem povýšen na slovní řád vyspělé syntaxe a básnické obrazivosti. Tato, více filologická práce než divadelní na hrách „Hříh" a „Ammon a Tamar" je později spojena s odvážným novatérstvím režisérským. Byl to jeden z nejlepších režisérských duchů ruských, který v začátcích se věnoval židovskému divadlu. Ve studiu židovského divadla Gabima pracoval nadaný Vachtangov (hra „Gadibuk") z Uměleckého divadla moskevského. Vachtangov, mohu-li soudit z nejdokonalejšího a posledního jeho díla: z Princezny Turandot, provedené ve III. studiu M. U. D. (Moskevské Umělecké divadlo), spojuje svou režisérskou prací dvě tendence divadelní obnovy: respekt ke starým, lidovým a osvědčeným formám divadelním, k tomu, co nazýváme divadelní tradicí, a fantasii plnou obrazů vřelé přítomnosti. Tradicí není tu rozuměno v akademickém a uschlém slova smyslu — nýbrž tradice divadelní pro Vachtangova a některé nové ruské režiséry znamená pečlivé studium lidové divadelnosti, ocenění anonymních forem divadelního projevu. Tito moderní ruští režiséři vyznačují se týmiž vlastnostmi, jaké měli ruští futuristi, malíři i básníci. Marinetti se znepřátelil s některými ruskými futuristy, že převrátili futurismus na folklor ruské děrevny. Gončarová je stejně formově příbuzná Boccionimu nebo Prampolinimu, jako je závislá od tradičních ikon a lidového malířství. A Vachtangova práce ze jmenované Princezny Turandot, to je režisérský projev, jenž povyšuje to divadelnění a ty tradiční způsoby hereckého gesta a hlasu, jež nazýváme šmírařením nebo histrionským čarováním, do takové roviny divadelního lyrismu, takové jednotnosti a čistoty výrazu, že stojíme v úžase jakoby před novým dílem, které všechny své krásy objevilo svým geniem, tvořivostí, jež nemá analogií ani předchůdců. A přece je taková Princezna Turandot jen čistším, kiášičtěji vypracovaným kusem příbuzných názorů režisérských a teoretických, které hlásal Jevrejinov, uskutečnil „Starinnyi těatr", Meierchold v „Don Juanovi", „Balagančíku" a také Tairov v „Princezně Brambille" a j. Živý, elementární, lidový divadelnický puls a primerní představy a způsoby herecké, to je síla a půvab, kterou hledá a objevuje ruské divadlo na přelomu společenských změn, v letech těsně před válkou, ve válce a v revoluci. Židovské divadlo je rovněž příkladem tohoto probuzení elementárních

sil tvořivých v projevu esteticky velmi dokonalém a zváženém. Jakkoli přítomný styl, repertoár i směr židovského divadla representuje režisér Granovský, byl to přece asi Vachtangov, který, přešed z I. studie M. U. D., věnoval se práci v Gabimě na „Gadibuku" a určil tak ráz, vymezil tvarový svět i dojmové oblasti, které od této doby naplňuje v ruském divadle Jevrejský těatr. Neboť Vachtangov přebásnil křivé realistické židovské gesto do těch rytmických posunů a přerušovaných křečovitých zákrutů paží a trupu, on v Gadibuku objevil také dramatickou emotivnost prostoru synagogy, která děsí svými temnými kouty, svým tajemným talmudským přítmím, ze kterého se objevují dvojenci a kde náboženská mystika tuší přítomnost mrtvých a cítí dopadat pěstě jejich vlády na živé. Vachtangov vyvolal na jeviště také ty hrůzy postav žebráckých, křivých, bezrukých, chromých a slepých, které naplňují jevrejskou scénu dál potom ještě v „Kolduně" („Čarodějnici"), v „Noci na starém rynku", jež inscenoval ve státním židovském divadle Granovský po smrti Vachtangově. Mystická hrůza umrtveného života a oživené smrti, to jsou dojmy, kterými nás uchvacuje Židovské divadlo; tím také nalézá svou oprávněnost mezi ostatními ruskými divadly, neboť je opravdu jediným toho druhu. Ať kdekoli jinde stavěli režiséři a dramatičtí básníci svou dramatickou působivost na tomto mysticismu bídy, mrzáctví a hřbitovů, ať to byl německý expressionismus se Sorgeovými „Žebráky", Hasencleverovým „Jenseits", ať Claudel oživuje mrtvé stíny ve hře „Sedmý den odpočinkem" — nikde na vás nesáhne hrůza smrti, zápach rozkladu, děsivost hrobu tak fysiologicky, s takovou naturální otřásavostí jako v Rusku, jako v Židovském divadle. Je to skoro jako dva protiklady: oslava života, nového krásného člověka v revolučním divadle ruském a mystika neznámé smrti, strašného zmrzačení a sexuálního vytržení nad mrtvým ženským tělem v Židovském divadle. Jakkoli tyto dva divadelní způsoby dojetí jsou nesrovnatelné, jsou — řekl bych — v Rusku stejně oprávněny. A je to právě příznačné, že se židovská rasa při svém probuzení k svobodnému životu očišťuje dramaticky na těchto kusech pudové lidové dramaturgie.

Hry židovského divadla jsou nejvíce přepracovanými starými hrami lidového židovského divadla, „nacionální tragedie" nebo práce starých židovských spi-

sovatelů komedií (Šolom-Alejchem, Goldfaden, Aš, Perec a j.). Tyto hry nejsou pro inscenátora leckdy než libretem, neboť mění nejen jejich naivní dikci a obrazy, ale přestaví celou jejich dramatickou konstrukci. Ve většině případů je to právě nekultivovaná a neliterární forma lidové farce („Hlavní výhra" hraná Granovským pod názvem „200.000") nebo náboženské mysterie židovské („Noc na starém rynku") nebo nacionální patos komediantské tragedie („Princ Von-Flasko-Drigo"), která je půvabem židovského divadla a také příčinou divadelní obnovy toho kusu v moderním divadle.

Ještě silněji než u Tairova a jeho vztahu k literární předloze, je u Granovského vypěstován názor o dramatu literárním, jež je „materiálem-surovinou" divadelního provedení. Touží-li Tairov po obnově comedie dell'arte proto, aby se objevil herec jako jediný pravý tvůrce a nositel divadelní a dramatické emoce, dovede přece rozlišovati mezi bezvýznamnou a nebásnickou improvisací hercovou a básnickým dílem Racinea, Wilde, Shawa, a nepracuje leč na dílech, které své básnické hodnoty nepozbývají žádným moderním provedením. Granovský však nechce vděčit za svůj úspěch vůbec libretu nebo napsané hře, neboť anonymita lidové hry nebo stáří zapomenutého básníka nijak, nebo skoro nijak nezaručují význam a zdar představení. Myslím však, že je to právě pudová síla starého lidového kusu, které neubývá ani sebe odvážnějším představením a že právě tato pudová síla drží v ohnisku ten představový svět, ze kterého bere své tvary režisér Granovský.

Granovský je režisérem rytmicky deformovaného gesta, které nemá přirozeného, souvislého nervového a svalového vývoje, které nemá krásy tanečních evolucí tairovovských, ani není výspělým a maximálně rozvitým gestem meierholdské biomechaniky — ale člení se na posuny, trhavá hnutí, křečovitá zastavení, jež spolu nesouvisí, leč tím, jak za sebou rytmicky následují, jak se volněji či rychleji za sebou řadí podle hudebního doprovodu. V Jevrejském těatru není divadla bez hudby. Vzpomínám si, jak Granovský v rozmluvě o uměleckých tendencích svého divadla vysvětloval, že „divadlo je krásná žena, ale divadlo bez hudby je ženou bez šatu". Inscenace obohacuje hudbou nejen divadelní dojem, ale nachází v hudbě — ještě více než v básnickém textu — opory pro jevištní dění, pro změny sestav, pro vzruch

jeviště. Hra „200.000" proměňuje se na lidovou operetu, která nabývá své groteskní veselosti právě tím, jak dcera židovského krejčovského pana mistra soustřeďuje kolem sebe ve stejných rytmických pohybech, hudebně vedených, celou dílnu učedníků a dělníků, nebo jak návštěva židovských příbuzných se v loutkářském průvodě hrne po jevišti ve stále stejných a pro každého příbuzného typicky volených posunech a trhnutích, které neunaví proto, že je vede stále veselý rytmus hudebního doprovodu, jež mění tuto podívanou na ruský moderní balet. Ještě víc než v „národní operetě" hudba nese obsah i formu v židovském mysteriu, v takové „Noci na starém rynku". Neboť tato věc nemá divadelní a dramatické formy, jsou to židovské pašije o vymírajícím městě a probuzení mrtvých, je to báseň plná zaklínajících interjekcí, oplývající apostrofami hrůzy, hrobu a mrtvé krásy, která vrcholí v nočním příšerném tanci mrtvých na náměstí židovského města. Divadelní účinnost této náboženské mysterie je v tom, jak mocně dovede hudba nést a plnit atmosféru příšer a přítomnosti mrtvých, s jakými děsivými výstupy dovede spojit rozčleněné pohyby mrtvých paží, a klesání nohou, jejichž jedno stehno předešlo druhé v rozkladu tak, že je vidět už jen jeho kost. Nechci mluvit o působivosti, kráse nebo modernosti scénické hudby — nezdá se mi, že je nejlepší a myslím, že na její úspěch a působivost má vliv nějaké eklektické wagneriantství — ale konečně ani to nerozhoduje o úspěchu, který má scéna, režisér a herecké dílo. Rytmisační zřetel, který nerozvíjí pohyb na základě rytmických vln tělesného organismu, ale který fysiologickým pochodům ukládá rytmus nástrojové hudby, ten také způsobuje, že herecký pohyb a celý sklad ensemblové souhry je deformací přirozeného gesta, je jakýmsi baletem, který nemá místa ani pro volný rozběh ani pro svobodný vývoj pohybu, ale který se tísní na malých rozměrech jevištního prostoru, a jež se tísní i ze zřetelů tvarové stylisace a výrazu, na násilné, těžké posunování mrtvé jevištní hmoty do chudých a jakoby degenerovaných pohybů zmrzačeného těla a mrtvé loutky. Neříkám tím, že ubývá tím způsobem herecké i režisérské práce na emoci. Právě naopak. Protikladem k tomu, co jsme v Rusku očekávali a viděli na ostatních divadlech a to, co nás překvapilo v Jevrejském těatru, uchopila nás jeho představení tak, jako málokteré

z ostatních. Svět hrůzy není méně divadelně působivým než svět radosti a odhodlání. Krása je rým k ošklivosti a obě by byly bez významu, kdyby nepohnuly emocí. Není tu čistých konstrukcí a lesklých stěn divadla z Triumfálnoj ploščadi — jsou tu Falkem pomalované stěny z nejšedivějších a nejšpinavějších tónů, je tu hrůzná kostnatá ruka, která — téměř tak vysoká jako celá scéna — visí s jevištního nebe, ukazujíc pro všechny obrazy s hrozivým mysticismem k zemi. Jsou tu zaklínači a vyvolávači, kteří se objevují z výšin, hloubek a temnot nočního města, vyvolávají talmudským žargonem nesrozumitelná prokletí a smrtící výzvy. Jsou tu mrtví, na jejichž divadelním zevnějšku a kostýmech pracovala fantasie hodná srovnání se slovní obrazivostí Lautréamonta: tyto hadry mumiových obvazů, které se utrhávají současně s kusy lýtek či beder, tyto pohřební ozdoby květin a stužek, jež stále ještě okrašlují hnilobu lebky, modrý malý prs, který této hřbitovní nevěstě rozkvétá jako zlý vřed, sytící jedem lásky.

V celém tom dojmu hrůzy, patosu smrti však není nic z artistního nebo estétského satanismu nebo literárního opěvání smrti — dojmy jsou velmi divadelní, to jest působí jen proto, že se obracejí k divákovi jen tehdy a takovým způsobem, jestliže nějakým opravdu jevištním materiálem mohou promluvit, že nelhou ničím, co nemá působivosti přímo fysiologické, že nepředstírají nálady mystické, jestliže jeviště není s to ji vyvolat. Všechna ta hrůzná mysterie má ironii, ba veselost artefaktu; naplňovala mne uspokojením čistě uměleckým z toho, jaké navzájem nesourodé a cizí moci jsou přístupny jevišti, herci a dramatikovi. Tento umělecký dojem, tato arteficielní katharse z hrůzy, ošklivosti a bídy, to je myslím to, co vyřazuje Židovské divadlo z příbuznosti v působivosti ostatních sovětských divadel, jež na místo katharse z hrůzné představy chtějí sloužit životu činem. Sovětská divadla povznášejí odvahu tam, kde se člověk propadává do smutku nad skutečností, kdežto Jevrejský těatr divadelně ironisuje smutek i smrt, jež jsou nebezpečím naší představy.

Vsevolod Meierchold a revoluční oktjabr divadla

Vývoj ruského divadla postupuje velmi logicky, lze jej probrat v několika vynikajících zjevech a sestavit tak v řadu snadno pochopitelnou — ale tento vývoj, jeho logičnost ani jeho existence není ovšem to, co strhuje a co je potěšením diváku. Divák, který padne do rukou Meierchold'a jako do drápů čarodějníkových a zmítá se v nich zpívaje zuřivě „Internacionálu“ — ten raději než o „vývoji“ poví o tom jedinečném půvabu, který z každého moderního divadla ruského činí osamocený ostrov divadelních krás. Je však nutno hned opravit: Meierchold'ovo divadlo (Meierchold, tento režisérský bohém, který sběhal už tolik divadel, aniž by na některém zůstal, byl upoután darem Sovětů do svého divadla) není tedy krásné. Ne — je chudé. Je to velkolepá chudoba. Chudoba, jež je elementární, chudoba, která každou krásu a krasotu přiťapuje k zemi. V tomto proudu dělnických kazajek, kožených kabátů mužů a žen, rudoarmějských plášťů, které sahajíce k zemi, dělají ze všech rudých vojáků obry, v tom zástupu hrnoucím se foyerem divadla, v téhle chudobě se zastavíte nad kravatou s jehlicí Západoevropana jako nad kulhavou kráskou: chudák, takové barvy a kulhá. Ale zase je nutno, abychom vykládali slovo chudoba. Milují je tolik všichni anarchisté a katolíci. A proti těm je nutno říci, že tato chudoba není to, co nás potkává na ulicích a věší se nám na oči, na paty a na ruce, přehrabující se ve dvacetihaléřích — tato chudoba není beztvaré bahno, ze kterého lezou červi a růže — to je chudoba „jako trám“. Rovný, čtverhranný, na stavbu. Takovou chudobu „nemáme vždycky s sebou od dob Ježíšových“, tu dělají v Meierchold'ově divadle i v Rusku. To je to, co se leskne krásou na dřevěných konstrukcích ruských divadel a v zúžených očích hranatého Stalina. Pak se ani nelze divit, že, vcházíme-li do divadla na Triumfálnoj ploščadi, nečeč

káme divadelního harlekýna, který se máchá a rozhazuje v hadrech divadelních dekorací, ale že víme: pobavíme-li se divadlem, pak to bude tamhle na tom místě, kde před cihlovou stěnou scény jsou prkenné paravany na kolečkách.

Divadlo Meiercholdovo je divadelní budova jako každá jiná. Jeviště nemá však rampy, ani opony, dekorací, kruhového horizontu ani čeho podobného. V Rusku se říká těmto meiercholdovským radikálnostem „obnažení reálné úlohy divadla". Chceme-li ponechat tento termín v platnosti, bude to u vědomí, že nevystihuje věc zúplna (jako konečně každé heslo). Meiercholdovo „obnažené jeviště" nemá jen obnažení cílem. Je to jen negativní část úlohy, kterou si moderní ruské divadlo předsevzalo. Je to vyčištění pole, důsledná proklamace svobody, je to projev boje proti „profesionálnímu divadlu". Meierchold bojuje a zvláště bojoval proti divadlu. To bylo heslo, se kterým v roce 1920 zdvihal „těatralný oktjabr". U člověka tak divadelně založeného jako Meierchold je toto heslo — paradoxem. „Boji proti divadlu" lze porozumět jen tak, že se potírá divadlo divadlem jako básník básníkem. A ta revoluční okázalost, s jakou se vyhlašoval boj profesionálnímu divadlu, revolucionářská prostota, s jakou se inscenovaly hádky a divadelní meetingy o tomto tématě, nadšení moskevské proletářské a umělecké veřejnosti, které bojovalo proti divadlu tím, že je navštěvovalo a aplaudovalo mu — to svědčí o „divadelnosti" a dobré režii tohoto hnutí. Neboť ničím jiným nebylo lze divadlo zachránit, než bojem proti němu. Nijak jinak nebylo lze získat mu obecenstvo, než odvážným a vražedným heslem: „Dnes se bude popravovat divadlo". Čteme-li výňatky protokolů schůzí, které měly rozhodnout: čím je dnes divadlo — divadlem hry nebo divadlem propagandy; čím je vypravení Verhaerenova „Svítání" — hrou, revoluční propagandou nebo představuje synthesi obou (zasedání Uměleckého Sovětu Divadla RSFSR. 22. listopadu 1920), nebo sledujeme-li pozdější meetingové boje o Meiercholdovo vypravení toho či onoho kusu — je nutno říci, že odpůrci Meiercholdovi vyhrávali při jen potud, pokud byli inspirováni tím, co jim sám Meierchold řekl, jak vykládali jeho heslo a jeho slova, tak doslovně a tak bez tvořivého rozhledu po skutečné situaci divadla, že se z nich stali ideologové jakéhosi umění, složeného z hesel a slov — di-

vadla bez tvořivých fakt a skutečností. A vyhrával-li nakonec vždy Meierchold, bylo to geniální tvořivou silou divadelníka, v jehož rukou byly všecky niti a osnova divadelních diskusí, aplaudovaných představení, který vedl své nepřátele právě tak jistě, jako strhával své obecenstvo k nadšení.

Genialita Meiercholdova spočívá v tom, jak důsledně dovedl své divadlo postavit na nový společenský základ vytvořený revolucí, s jakou tvořivou invencí dovedl této společenské atmosféře a novému názoru najít citové ventily divadelních emocí. Sledujeme-li tuto cestu divadelních objevů Meiercholdových, jsme v její logické důslednosti uchváceni excentricitou fantasie a vynalézavosti, s níž Meierchold provedl svůj logický důkaz o formách nového divadla.

Geniální tvořivost Meiercholdova se neopakuje, netvoří ze starých fondů. Staví na témž základě, týmž nebo podobným materiálem — ale vždy nové. Režie každé hry je tu dílem, které je schopno založit tradici. Tak, jak za sebou následují „Svítání", „Mysterie Buff", „Velkolepý parohář", „Smrt Tarelkinova", „Země naruby", „Výnosné místo", „Jezero Lul"; nový „Revisor"*) — tak také jdou za sebou objevy jevištní a herecké.

První negativní úlohou revolučního divadla ruského bylo najíti pod nánosem ideologie, znetvořených patvarů a bezvýznamné tradice materiálovou základnu a skutečnou účelnost divadla. Věda může dojít ke stanovení elementárních divadelních konstant v citové vnímavosti člověka. Zprimitivnění divadla, k němuž vede a vedlo studium divadelní historie, má v sobě nebezpečí jako každý historismus — že zprimitivisuje a hloupě ohradí oblasti nového života. Meierchold jde ke svým objevům nové elementárnosti forem tvořivou cestou moderního člověka. Obnažuje nynější divadlo. Strhává ideologii a spaluje lživý materiál. Objevuje divadlo jako realitu s veškerou nahou krásou jeho prostých forem. Unešení elementárním tvarem divadla a podívané vede jej až k popření divadla. Ve svých proslovech na divadelních meetincích mluví o tom, že „dnešní divadlo chce vyjíti na čerstvý vzduch. Chce-

*) Autory těchto her jsou: Verhaeren, Majakovský, Cromelynck, Suchovo-Kobylin, Martinet (přepracován Tretjakovem), Ostrovský, Faiko, Ostrovský, Podgajecký, Faiko, Erdmann, Gogol.

me, aby naším základem divadla byl železný stroj, nebo moře, nebo něco, vytvořeného člověkem". V těchto slovech je slyšet whitmannovské rozpoutání, zvučí v nich pádné kroky „en masse". Pro toto velikorysé rozpoutání a svobodu bylo každé nalíčené a papírově slepené místo divadelních jevišť s ustrašeností tiché „dramatičnosti" ničemným místem. Svobodný, radostný člověk toužil roztočit se s rozpjatýma rukama, vyskočit do rekordní výše a bezpečně dopadnout zpět. Šlo o to, objevit a vypočítat nosnost jevištního materiálu, na němž půjdou zástupy hrajících novým temperamentem revolučního člověka, na němž se ve visutých hrazdách, žebřících a kruzích bude rozhoupávat nový herec, na kterém nové skutečnosti civilisačního pokroku: motory, auta a stroje budou provozovati svůj tanec. Dekorace, falešný hadr a cár pomalovaný barvami bez působivosti, byla tedy roztržena a zahozena. Meierchold ovšem neodešel za novým divadelním materiálem k moři nebo do Alp, ale stavěl nové civilisační a revoluční jeviště. Vytloukl z jeviště všechno až k cihlám divadelní stavby. Podlaha jeho jeviště byla táž, jako podlaha, na které sedělo tisícové obecenstvo. Nebylo mu třeba rampy, neboť nepředstíral, že objevil nebo přičaroval nový svět. Tento svět s jeho železem, dřevem a živým člověkem zdál se mu dosti dobrým. Skutečnost. Realita a realismus. Realismem už se nazvalo tolik uměleckých hnutí, že lépe jest se vyhýbat tomuto slovu. Ale je nutno zde je znovu použít. Tu nejde o literární ani filosofické hnutí — tu jde opravdu jen o realitu. Geniální a revoluční vůle chce najít realitu a skutečnost věci a materiálu. Skutečnost na jevišti. Ano, na meiercholdovském jevišti nejsou leč skutečné věci. Právě proto je toto jeviště tak rozhodným nepřítelem jak realistického, tak stylisovaného jeviště. Neboť ani staré realistické jeviště, ani stylisované jeviště nemá a nezná skutečnosti, váhy, barvy a tvaru věcí. Předstírá vždy jinou váhu, jiný tvar a jinou barvu. U nás nejznámější laťové konstrukce, které stavěla L. S. Popová pro Meiercholda ve „Velkolepém paroháči", „Smrti Tarelkinově", v „Zemi naruby", V. Fedotov v „Lesu" a j., nejsou tvárným principem, neodpovídají nějakému stálému „revolučnímu vkusu divadelnímu" — jsou jedním ze způsobů, kterým došel Meierchold k jevištní skutečnosti. S počátku odpovídaly tak dobře meier-

choldovské elementárnosti jeviště, neboť vyhlazovaly naprosto mnohotvárnou jevovost starých jevištních materiálů. Radikálnost šla tu až k jakémusi „absolutnímu", „abstraktnímu" jevišti materiálovému. Náhlá změna a kontrast mezi starými jevištními formami a touto novotou odpovídá úplně fantaskní tvořivosti v jeho spolupráci s L. S. Popovou. Nevídanost i překvapení činí konstrukce tím divadelnějšími. Fantasie, která si těmito laťovými tvary ještě nyní pomáhá k „divadelní dojímavosti jeviště" je ovšem uboze chudá. Meierchold už nestaví laťových konstrukcí. Pro „Učitele Bubuse" má zástěny z bambusových holí, které jsou snadno pohyblivé i proměnlivé, pro „Dajoš Evropu" dřevěné lesklé paravany, které jezdí po jevišti a mění prostorové poměry: zužují, rozšiřují jeviště — a svým pohybem dynamicky člení dějový tok. „Mandát" je umístěn jevištně pomocí dřevěných stěn a jeho jeviště stalo se živým třemi pohyblivými kruhy v podlaze scény, které přenášejí nejen předměty na jevišti, ale i osoby.

Meierchold ukazuje tu vždy nový způsob „jevištní civilisace" — jak bych nazval toto úsilí z zkonkretnění a zúčelnění jevištního místa — a stává se vzorem pro ostatní ruská i evropská divadla, bohužel, nikoli methodou, ale nápadem jevištní fantasie, sujetem svého scénického formování.

Netoliko jeviště stojí na nových základech objeveného materiálu a jeho hmotných zákonů, také vše, čím se jeviště člení a zaplňuje, je zaujato tímto materiálovým úsilím po věci a jejím emocionálním působením. Je-li potřeba v „Lesu" pro atmosféru šlechtického statku holoubků, pak je sem přinesou živé a pěkné ve vysoké, laťové kleci. A je-li třeba strojů, pak hrčí divadlem takty rozjeté motorky, nebo se otáčejí kola skutečného žacího stroje („Země naruby"). Přijde-li tanečník nebo tanečnice, jest to pravý excentrický tanec evropských music-hallů a jazz-band s nejnovějšími šlágry. Hraje-li harmonika, je to harmonikové divadelní číslo s virtuosním ovládáním světového lidového nástroje. V „Dajoš Evropu" je scéna (12. episoda „Hle, co zůstalo z Francie"), ve které poslední francouzský básník na poušti zmizelé Francie předčítá své básně americké miliardářce. Jevištní paralelou této situace je vodotrysk, skutečný vodotrysk, který se náhle rozšumí a rozplácá na jevišti. Vzpomněl jsem v tom oka-

mžiku na francouzský jevištní realismus, na to, co jsem četl o Antoineovi. Také on vyzývavě uchvacoval skutečnostmi — skutečným vodotryskem a opravdovými apačí: vodotrysk v malovaném parku s papírovými květinami. A zde: vodotrysk na holém meiercholdovském jevišti, kde ostatním věcným jevištním zformováním je turistický stan, trojnožka a thermoláhev. Tyto obecné a všední skutečnosti nejsou na jevišti ani pro svoji ladnost nebo sličnost, pro potřebu „kresby prostředí" — jsou tu pro divadlo, pro dojetí a uchvácení, jsou tu j a k o h e r e c — mají tisícerá významy podle vztahů a okamžiků, do kterých zasáhnou. Jsou tu pro zdvižení kontrastů nebo zvýraznění podrobností, je možno říci, že mění svůj kostým, svou řeč i pohyb, jsou tu pro dějovost, o které n e v y p r á v ě j í, ale kterou v y t v o ř u j í svou prostorovou rytmikou nebo časovou změnou. Těchto věcí je použito básnicky, t. j. metaforicky. (Roztočené kolo mlýna ve „Velkolepém parohači".) Věcných metafor dovedlo používat jen dítě v těch dobách, kdy jeviště bylo v nudném otroctví znázorňovacích a představovacích funkcí, kdy se nespouštělo zásady malovat „les" nebo „město". Jen dítě dovedlo použít lastury jako věnře i jako lože i jako lžíce. Jen ono znalo poesii věci a skutečnosti. Nechceme tu dál mluvit o jevištním lyrismu, kterého se ani ruské sceně nedostává právě pro zaujatost strojovou skutečností a pro tendenční využívání stále týchž sujetů (lešení, kola, auta). Ale je to přec první ruské, meiercholdovské jeviště, které osvobodilo věc, učinilo ji samu krásnou, bez prostředníka a bez dekoratéra, které vložilo tuto věc divadelnímu básníkovi, režiserovi do rukou jako materiál, kterým má dojímat k smíchu i k pláči a které z věci učinilo nástroj a pomocníka herce v divadelní úloze. Proto se nestaví věci na meiercholdovském jevišti jen pro tělesnou rozprostraněnost a formové vlastnosti — věci jsou tu nástroji dějového pásma i nástroji člověka. Stůl lze postavit na jeviště nejen proto, že obyčejně stává uprostřed a lze kolem něj dobře rozsadit lidi, nejenom proto, že některý stůl je krásný — ale stolu lze použít s veškerou akrobacií a překvapivostí, k jaké se hodí paže ekvilibristova. V „Smrti Tarelkinově" byl skákající stůl, který bylo možná stisknout nohou nebo rukou, aby potom sám vyskočil. Nástroj clownovský výstřednických herců pro tuto hru. V „Lesu" je

uprostřed jeviště stožár, na něm dvě kolovadla, a v nich kolující párek si vyznává lásku. Židle jsou na jevišti proto, aby se křivě stavěly na sebe a aby po nich lezoucí a ekvilibrující herec ukazoval meiercholdovskou „biomechaniku". Není možná vypočítat všechny triky a nápady jevištní fantasie Meiercholdovy a její virtuosní techniky. Jsou jeho básnickým bohatstvím a měrou jeho tvořivého genia.

Při veškerém obdivu pro Meiercholdovu práci je ovšem nutným vědět, že toto nové divadlo roste v Rusku organicky z předpokladů. Z předpokladů společenských i z vývojových formových vynálezů ruských herců a režisérů. Řekne-li se tedy, že Meierchold „obnažuje reálnou úlohu herce", nelze tím myslit, že skutečná úloha herce byla po roce 1920 objevena Meiercholdem. Také nelze myslit, že na této divadelní práci má specielní zásluhu ruská revoluce a její hospodářské podmínky. Je tu řada objevitelů, několik geniálních odborníků, kteří jdou logickou cestou za moderním hercem a moderním divadlem.

Herectví meiercholdovské objevuje nového herce nejdříve negativně: zbavuje jej veškeré dekorativní nečistoty a falešných materiálů. Odstraňuje paruku, znetvořující líčení a deformující kostym. Herectví se osvobozuje. Nejdůležitější úlohou tohoto herectví není z m ě n i t i lidskou podstatu a vlastnosti herce a n a h r a d i t i je jinými: nakašírovanými, vypůjčenými, odkoukanými. Ne — hlavní ctižádostí tohoto herectví je o b j e v i t lidskou podstatu a lidské vlastnosti herce a r o z v i n o u t je do rekordní dokonalosti. Herec nechce být Raspljujevem nebo Tarelkinem. Všechno jedinečně raspljujevské nebo tarelkinovské, všechno napodobovací umění je vymycováno, nikoli vždy s touže radikálností, ale přece vždy s vědomou metodičností. Herec „Velkolepého paroháče" je vlasatý ruský hoch a krásná dívka, která „nepředstavuje" leč sama sebe. Má svou krásu, svůj půvab, svoji výraznost. Dojímavost herecká je nejdříve primární — fysiologická. Herečka uchvacuje svou krásou, herec vlastnostmi svého temperamentu. Krásu herečky ani obratnost hercovu nelze si vypůjčit od autora. Realismus Meiercholdův obdivuje člověka jako určitou míru dokonalosti, která sama stačí na dojetí. Potom teprve lze tohoto krásného nebo dokonalého člověka obdivovat ve funkcích, stavěti jeho tělesný projev v paralely a kontrasty se

slovy dramatického básníka nebo se situací, vytvořenou divadelním organisátorem. Oděvem tohoto herce je pás lesklé látky („Velkolepý paroháč") nebo pracovní oděv, uvolňující klouby stejně dobře jako cvičitelský trikot. Ve „Smrti Tarelkinově" (návrhy V. Štěpanové) jsou oděni herci v kazajky se širokými rukávy a nohavicemi z jednobarevné, modré plachtoviny.

Tato cesta byla správně začata. Osvobození nebo obnažení herce bylo logickým předpokladem pro nový herecký realismus. Ale za touto negativní částí práce na novém divadle musí následovat básnická a tvořivá činnost nového organisátora divadelního. V této úloze Meierchold musí ještě jevištně formovat herecký realismus dál a s radikálnější i tvořivější důsledností, než se to dálo dosud. Některé poslední jeho hry, zvláště „Mandát", částečně i „Dajoš Evropu", stojí velmi nebezpečně na hranici mezi starým ilusionistickým realismem a novým hercem, nebo se docela bez skrupulí k ilusionistickému realismu vracejí („Mandát") a jsou nudou herecké drobnokresby v mimice a kostýmu.

Hlasový projev herců byl také Meiercholdem metodicky zpracován. Osvobození jeho spočívalo v objevení zdravého zvučícího hlasu na jevišti. Zdravého projevu lidského hrdla. Každé znetvořující napodobení a zkreslení bylo vyloučeno. Herci meierchold-ovští v „Smrti Tarelkinově", v „Dajoš Evropu", v „Jezeru Lul" jsou jako arénoví augusti, které je třeba slyšet po celé prostoře s tisícihlavým zástupem. Jsou to meetingoví agitátoři. Řvou jako námořníci na schůzi, neboť musí překřičet hlahol i smích obecenstva. Nemají polotónů, chraplání a bezzubého šišlání. Přijde-li ve hře scéna, kde podle Suchovo-Kobylina svázaný Tarelkin žádá v tragickém zděšení o vodu — promění se tento tragický přízvuk starorealistické představy jevištní v bufonádu cirkusové tragikomičnosti, a Tarelkin křičí bez ohledu na psychologii a přízvuky zděšení, jasně a hlasitě do celého jeviště: vody, vody, vody, vody!!

Budoucnost divadla a budoucnost herectví, směr, kterým půjde tvořivá herecká a režisérská činnost po vyplnění této negativní, osvobozující úlohy — vidí Meierchold v rozvinutí fysické kultury, sportovní, tělocvičné a akrobatské zdatnosti člověka. Meierchold chce, „aby existence našeho divadla tělem akrobata nám připomínala, že se veselíme, protože se

pereme a zápasíme". Herci meiercholdovští hrají — zdá se — jeden typ. Typ obveselovatele obecenstva. Jsou to herci bufonády a cirkusu. Jejich veselé sklady pohybů jsou skutečnou hrou pro obecenstvo, nikoli pro autora. Nejde o zvláštní případy posunčiny u kováře nebo úředníka, jde o pohyb sám, o samu nevídanost gesta, která je poutavá i veselá. Jde o možnosti, rozměry a rekordy lidských pohybů. Herci jsou lidé, jejichž pohybové možnosti jsou krajně vyspělé a vycvičené. Jsou to excentrikové. V „Dajoš Evropu" seřazují se řady těchto herců v trikotech a sportovních dresech a staví divadlo biomechaniky: závod v běhu, sportovní tanec, přemety ve skupinách a varietní čísla ve zdvihání. Je to divadlo — srovnáme-li je s kterýmkoli západním divadlem, i některým moderním divadlem ruským — udivující zdravím, samozřejmou, elementárně stavěnou dramatičností, nepřekroucenou a nepřeexponovanou. Chceme-li — je to primitivní divadlo. Nikoli primitivní, ve významu nějakého historického návratu k bezcivilisovanosti nebo omezenému vesnickému primitivismu — je to primitivní, nebo lépe primérní divadlo současnosti, tepu moderního života, strhující sensibilitu internacionálního obecenstva. Konstruuje-li Meierchold z Ostrovského hry („Les") nové divadlo, nakládá s ní ovšem jako s materiálem. Neboť spory dávných kupců a šlechtičen mají tak málo co říci současnosti. Moderní hra ovšem nepovstane z Ostrovského ani Meiercholdovou námahou. Vznikne ironická divadelní pohádka z dávných časů. Sujet hry je o něco málo zbytečnější, než kdyby se hrála věc z historie osidlování Ameriky bělochy. Těžiště organisace je v rukou režiséra. A tak tato realistická hra, obkreslující pozorně prostředí, promění se v novou donquijotiádu, zábavnou podívanou na osudy dvou herců, tragického idealisty a clownského chytráka. Jak tento herecký clown dovede bavit obecenstvo svým nevídaným tancem, svým eskamotérstvím s lahvemi, svými patachonskými pohyby zadnicí, fantaskním napodobováním rybáře s prutem — v tom je úspěch Ostrovského hry. Tento herec nestará se o iluse a pravděpodobnosti. Dá-li mu do rukou situace a hra ať kufr ať jídelní příbor, použije jich, ne jak toho žádá pravděpodobnost a autorský předpis, ale jako rekvisit pro své cirkusácké nápady. Plní kufr vším, co může pobrat v zábavném zlodějství, zkouší jej přenést a zdvihnout nejnemožnějším způsobem a nakonec si dojde

pro kolečko a odváží kufr v triumfu, zatím co situace ostatních postav vytváří tragické a nejdojímavější místo hry. Takové kontrasty lidí a slov, situací a významu jsou jednou z nejlepších stránek meiercholdovského divadla. Emoce přecházejí prudce z jednoho pólu na druhý, z komiky do smutku, dojetí jiskří a hraje v nervech divákových. Altánové dostaveníčko lásky při měsíčním svitu má divadelnost a „dějovost" své situace v noupačce, na jejíchž koncích sedí šálivé a šálené polovičky obstarožného párku. Vír mladého vyznání lásky se vybouří na kolovadle. Jevištní pohybový doprovod k domáckému hovoru není přecházení po světnici, ale ekvilibristické postavení se na obrubě židle, která stojí křivě na jiné židli. Útěk před pronásledovateli („Smrt Tarelkinova") provede herec tak, že vyskočí k lanu, visícímu z provaziště, a zhoupne se fairbanksovským kmihem, aby se dostal z rukou pronásledovatelů. Při tom mu ovšem stihač střelí do zadnice — a je konec. Vedle takového bohatství jevištní a herecké vynalézavosti stojí samostatně tanec. Zatím Meierchold divadelně tanec neformuje. Jeho zásady nového realismu zacházejí s tancem jako se zjevem, faktem, realitou moderního života. Staví jej na jevišti jako kteroukoli skutečnost civilního života. Meierchold i tu, jako v celém svém jevištním formování tendenčně překresluje nebo chápe úlohu hercovu. Jako používá na jevišti dosud jen materiálu určitého druhu (lešení, strojů) — tak i herce formuje rád jako zdravého sportsmana, meetingového komunistu. Taneční a básnický lyrismus lidského těla zatím ještě neměl čas projevit se na tomto prudkém, uraganově revolučním divadle. Lyrismus stotožňuje se Rusům se sentimentalitou a s měšťáckým pohodlím. Zatím jen Tairov — o němž oficielní kritika sovětská tvrdí, že jeho divadlo je jako ostrov západnické sensibility v revolučním Rusku — staví své divadlo na pohybové básnivosti taneční a hledí z tance odvozovat formální zákonitost herectví. Skvělé výkony tanečních excentriků v Meiercholdově divadle (Kostomolocký a j.) byly by stejně zábavné a úspěšné v londýnském nebo pařížském music-hallu nebo barové síni, jako na revoluční scéně moskevské. To však nesmí stačit pro divadlo a divadelní formu. Nejde o to, představovat tento tanec jako fakt, jednotlivé číslo, nebo pikantnost programu — ale v tanci, v jeho nových a civilně osvobozených pohy-

bech najít novou metodu, způsob práce, pohybovou divadelní tvarovost. Moderní evropský tanec je na Meiercholdově divadle použit v sousedství scén s táborovým seskupováním komunistu a jejich řečněním — a tak se z tance (odvěkého puvabu divadla) stává tendenční, ilusionisticko-charakterisační prvek jakéhosi realistického divadla, které chce představením moderního tance charakterisovati „zkaženost kapitalistického světa Západu". Ale tu ovšem dáváme divadelně za pravdu tanci, obecenstvo i my jsme strhováni rytmy jazz-bandu a púvabem nebo zajímavostí krásné berlínské tanečnice — a byli bychom na divadle dokonale unuděni táborovými komunisty v kožených kabátech, kdyby nebyli v situaci velmi dramaticky napiaté, nebo kdyby nedokázali něco ještě excentričtějšího než moderní tanec. Divadelní logika a zákonitost divadelní formy přišla do nebezpečí a byla zterorisována ideologií divadlu cizí a na divadle nezávislou. Je nutno divadlo bránit v jeho tanečním projevu, jako býti vděčným tvarové přísné logice při použití ostatních jevištních prostředků.

Bylo by ještě nutno dokazovat tuto logiku nového divadla při používání světla, jehož hlavním účelem zde je osvětlovat, nikoli nahražovat kulisy nebo pomalovávat je. Meierchold použije světla do světelných nápisů, aby neilusionisticky vyznačily selský dvorec („Les"), nebo promítá diapositivní nápisy, jež určují jeviště (názvy episod a entr'acty), promítá hesla a obrazy (Marx, Lenin), aby patos jevištních slov nebo „Internacionály", kterou zpívá celé hlediště, zaujal všechny divákovy smysly. Hudby, již moderní divadlo učinilo svou nepostrádatelnou složkou, je použito stejně jako tance. Není uschována kdesi pod podlahou jeviště, ale zní jazz-bandovými rytmy s jevištního proscenia a je součástí hry, neboť Kostomolocký, který obsluhuje bicí nástroje, je tanečníkem a jeho údery do bubnu a trianglu jsou zároveň rytmickou mimikou hudebního výstředníka.

Prostředí a tvary, které připravil a objevil Meierchold, nemohou býti nerespektovány divadlem, které by chtělo spolutvořit proud moderností. Logika jejich je stejně přísná jako logika událostí a změn, které proměňují společenskou tvář světa. Jsou projevem vůle, která jde s tvořivou tvrdošíjností kupředu jako všechny revoluce. Nejen před fakty velkých Meiercholdových úspěchů v ruské veřejnosti, ale i před touto nebojácnou odvahou jest třeba sta-

rým divadlům kapitulovat. Není tu, co by ona mohla stavět v cestu. Jsou neodvratně vzadu a jejich obnovená úsilí nemohou být leč projevem reakce. Jediné, čím Meierchold může být potřen — to jsou nové, steině odvážné a ještě modernější úspěchy této začaté cesty. Ale Meierchold není z těch, kteří by zůstávali zpět. Nikdo jiný v Rusku nedovede vycítit a instinktivně pochopit krok světového tempa jako on. Neopožďuje se. Vyrovnal se ohromným a krvavě zastrašujícím rytmům revolučních zástupů a „Internacionála", kterou první z divadelníků zazpíval, byla tak zvučná, že strhla k němu nejen zástupy ruských revolucionářů, ale obrátila k němu oči celého světa.

Nový divadelní organismus je tu naznačen. Chybí mu jedno z toho nejdůležitějšího — nový divadelní básník. To ovšem není chyba Meierchioldova — na opak — on připravuje nového básníka i tím, jak ze starého materiálu dramaturgického staví nové hodnoty.

Modrá bluza, divadlo, agitace

Modrá bluza je jednou z těch překvapivostí, kterými sovětské Rusko uchvacuje západního Evropana. Věc prostá, základně nová a jiná. Pro ni není v Evropě analogie. Není to divadlo. Modrá bluza nestúně na umění. Má nejjednodušší prostředky a herce, kteří ani nejsou herci. Nejlépe snad lze funkci Modré bluzy přirovnat k funkci plakátu. Plakát je krátkým a jasným sdělením, je vyjádřením hesla ve formách tak bezprostředních a tak působivých, že jej nelze minout bez povšimnutí. Modrá bluza váhí tímto způsobem dělníka a proletáře. Její život na jevišti, její působení na diváka, její hra — není moudrá, věčná hodnota; plakát se strhne a zalepí jiným plakátem ještě působivějším. Modrá bluza hraje krátké hry, jež běží tempem foxtrottu. Život sovětského Ruska a ruského proletáře je vášnivé zaujat přítomností, vyžívá se v úsilných činech a nerozjímá nad tím, co se nestalo. Život komunistického dělníka v Rusku je štafetový běh rekordní výkonnosti. Každým dostižením vyvstávají nové a lepší cíle. Komunisté neopouštějí tuto závodnickou dráhu, vyžívají se až do úpadu, protože činy a děje letí kupředu a člověk jednou vypřažen z událostí ztrácí se v prachu zpozdilců a nechápavců. Modrá bluza je místem prudkého života, veselé vule k životu, má obecenstvo, které dovede rozeznít nejen sál divadelní, ale i fabriky, stroje a celý svět. A hra i herci Modré bluzy jsou reklamou tohoto života. Jsou místem, kde syčící pára veselosti uniká z tohoto sovětského kotle, přepiatého vůlí a činy. Veselost Modré bluzy uvolňuje tíživost sovětské atmosféry. Je to také satira nového ruského života, humor, plný dělnického sebevědomí a bezohlednosti ke špatným stránkám sovětského zřízení. Tedy veselý, dělnický kabaret. Ale tento kabaret nemá nic ze smutku, sentimentality, nic z nudy a prohraných finančních afér, které se topí ve víně. Od počátku objevení prvního

herce na jevišti — zvučí a tluče jevištěm rázný, určitý pohyb rukou a nohou, zní hlasité neherecké slovo a vtip řeže tu do obecenstva, nechávaje za sebou příboje a výskavou pěnu smíchu. Modrá bluza chytne vás od začátku a nedopřeje vám oddechu. Spousta pohybů, sestav, tanečních víření, tělocvičných skupin a zábavných situací řítí se za sebou současně s časovým vtipem a taneční nebo pochodovou hudbou.

Ale ani k jiným základním tvarům divadelním, které máme u nás na západě, nelze Modrou bluzu přirovnat. Odvážnost a akrobacie, kterou mají její herci, podobá se odvážnosti cirkusových clownů. Ale ne — Modrá bluza není cirkus, kde několik stereotypních vtipů s jedením svíčky nebo se zabodnutou sekerou v hlavě dlouze a nudně se prochází blbými kroky po písku manéže. Clowni Modré bluzy nemají společných vlastností s tragickou přiblblostí augustů. Mají jejich akrobacii, ale nerozmýšlejí se nad svými vtipy čtvrt století — neboť asi za tak dlouho se narodí v cirku nový vtip. Oplývají bouřlivě životem, mají nadbytek pohybu a nadbytek látky pro své vtipy, že jim nedostačuje večer. Protože látkou jejich přednesu je život činného člověka, je neustálý zápas a neustálé bojovné vědomí komunisty.

Modrá bluza je širší divadelní organisace, která má v Moskvě více grup. Tyto grupy tvoří se z dělníků, pracujících v továrně a věnujících ostatní svůj čas Modré bluze. Několik grup je ryze profesionálních. Grupy tvoří pracující kolektiv, který sdělává svůj repertoár po slovní části, zkouší a staví pohyb i tanec k němu a připravuje hudbu. Repertoárem Modré bluzy jsou aktuality politického a hospodářského života. Modrá bluza vznikla z „živé gazety", kterou známe už i u nás. Skupina lidí přednášela a oznamovala nové a zajímavé události sovětského života. Byla to část revoluční uvědomovací akce proletariátu. Formy Modré bluzy nevzrostly ze starého divadla, jejich původci jsou noví umělci divadelní, hlavně Foregger. Dělnické herce nelze přirovnat k žádnému herci našich divadel — protože obyčejní herci skládají své herectví jen z neúčelných pohybů, zbytečných konversačních gest, jaké má každý člověk, mluvící o svých záležitostech kapsy nebo srdce.

Modrá bluza a její herci jsou si vědomi, že ani přednášky ani dlouhé řečnění nedojímá lidi. Jejich sdělení jsou krátká a stejně tak prudce působivá,

jako blesk světelné reklamy. Úkolem není řečnit a přednášet statistiky národního hospodářství, práce spočívá v tom, že se novou formou hereckého pohybu a hlasu oznámí v krátkých, veselých sestavách jasné, všem známé heslo. Heslo není ani nové, ani překvapivé. Úkol herců jest — nová forma, nabitá působivostí a dojímavostí. Herci se nedomnívají, že lze upoutat lidi tím, že hra nebo výstup má název: Proletáři všech zemí, spojte se!, ale vědí, že jediná poutavost a dojímavost je v jejich rukou, nohou a hlase: v tom, jak nově, nevídaně a neobvykle dovedou spojit se v řadu a protančit scénou, nebo jakým trikem dovedou vyznačit ospalého hlupce. To, co je reklamního, hesla a agitace programu — to je samozřejmé všem posluchačům, je to denním čtením jejich a denními tematy jejich rozhovorů. Co však má udělat Modrá bluza, je — z písmen hesla udělat akrostichon divadelního čísla.

Tu jsou tedy tito herci: je jich jedenáct a dvanáctý oznamuje názvy čísel a domlouvá se s publikem. Mezi nimi jsou čtyři divky. Muži mají neherecké, příjemné dělnické obličeje, nenalíčené, vlasaté. Muži svůj úsměv a tvář nemění ani do zoufalství, ani do melancholie podle svých rolí. Jejich tvář se jen proměňuje pohyby svalů mluvících nebo smíchem. Jinak zůstávají stále tíž. A jejich kostym — modrá bluza a modré kalhoty — jim dovolí každý skok, obrat a stojku na rukou. Mají také kostým. Neboť hrají Turky i Indiány. Na svou modrou bluzu otočí pestrou šerpu a nasadí na hlavu fez — proč by tato Modrá bluza nemohla si dovolit to, být okrášlena kohoutím peřím od hlavy až na paty. Není nic divadelnějšího, než taková nevídaná spojení, a žádný kostým divadel se tomu nepodobá. Vím jen o jednom, který jsem viděl také v Rusku: o kostymech na „Princeznu Turandot". Toto dělnické umění navazuje jen na nejlepší tradici. Čtyři děvčata mají stejné bluzy — modré, jako u mužů. Stejný oděv soustřeďuje pozornost k obličeji. Obličeje nejsou ani nalíčené ani nemají konservované krásy hereček. Jejich půvab je v jejich skutečné kráse a jejich temperamentním poměru ke zpěvu a pohybu, který provádějí. Modrá bluza je šat, který přináší tolik půvabu, kolik si ho kdo zaslouží. Této dívce přidává všechny zajímavosti anglosaské krasavice, té nejmenší zvýrazňuje vtipný úsměv patnáctileté žabky. Divadelní kostym: ženské turecké kalhoty, které se docela do-

bře nehodí k modré bluze, pestře malovaná sukně selská, která zase tak vesele prospívá herecké úloze šatu, protože výská a křičí vedle ostatních dělnických částí oděvu. Herec je hercem a jeho úloha je proměňovat se. Proměňuje se pro zábavu očí a pro překvapení ducha. A tyto modrobluzačky proměňují se v ženy všech národů tak rychle, jako vaše představy. Proměňují se stejně dobře v část živého stroje, v kolo nebo píst, jak rychle dovedou svou zpěváckou úlohu zaměnit za hereckou, hereckou za tělocvičnou, tělocvičnou za pantomimickou, pantomimickou za recitační a recitační za baletní. Mají tolik proměn a tolik fantasie, že radostné představy obecenstva poskakují kolem všech těchto proměn, tleskají a vykřikují jen překvapením.

A přece všechen pohybový výraz těchto herců je tak strohý, skoro přísný. To nejsou virtuosní pohyby primabaleríny, jejíž maličký smí jen natolik vzdalovat se prsteníku, jak to dovoluje bonton dvorního baletu, a ladné nesení ruky. Virtuosní a suchá ladnost je zahozena. Pohyby mužů i žen jsou lapidární, určitá gesta, tělocvičná cvičení, pyramidy těl, průplety řad, spojení pochodu s cvičeními paží, akrobacie skoků, temperament lidového tance. Nic polovičatého, žádný lomený pohyb, na půl začatý, žádná krasota oblých otočení a kulatých gest, není tu napovídavého poodhalení, ani šimravých, sotva znatelných pokývnutí prstem nebo bokem; jsou tu zřetelně znějící slabiky, slova určitá jako z táborového megafonu, zřetelná jako clownovské výkřiky na celý cirkus, přízvuky, které vždycky míří přímo tam, kam chtějí. Žádné herecké huňňání, sípání, vzlykot, nesrozumitelná melancholie: „tlačí mne, já nevím kde, pláču, já nevím proč". Šaška a směšnost se tu vyvádějí před oči obecenstva bez násilí. Není třeba kňourání hereckého, aby bylo možná navodit v obecenstvu onu náladu, ono přizpůsobení ducha, ze kterého propuká smích jako gejsír ze sopečné půdy. Není-li něco směšné, a je-li to trapné nebo museální, jako předhistorické komedie z let 1000 před Kristem — není proč se smát, ani vynakládat režisérskou a hereckou námahu na křísení mumií. Je-li něco strhující, musí to mít předpoklady v tepu krve lidského srdce, ve fysiologickém rytmu nebo ve smýšlení všech. To jsou ventily života a temperamentu, jež otvírá tato Modrá bluza. Je to atmosféra, jež točí setrvačníkem světa a propuká smíchem a nadše-

ním. Jsme uneseni a smějeme se všichni, my, cizinci. A obecenstvo: v sále je ho natlučeno, a na konci čísel a při rozmluvách s konferencierem volá, směje se a hlučí tak, že nebýti silné píšťaly, která ovládá scénu a ticho v hledišti, nebylo by vůbec přestávky mezi temperamentním rytmem slov hereckých a vzníceným voláním obecenstva.

Situace ruské dramaturgie

Ruské divadlo má za sebou řadu výbojů. Očišťující práce, metodické výstavby a dobrých vynálezů. Bylo by tu třeba zrekapitulovat všechnu pohnutost zásadních odporů Brjusova, Bělého, Aichenvalda, a všechna ona odhodlání, smělosti a geniální východiska Meiercholda, Vachtangova, Tairova a j.

Divadelní krise, kterou prožívá divadlo od počátku století, úpadek této formy emoční, které jsme si zvykli říkat „drama" — ten je tu a trvá dál — a bude trvat snad ještě hlouběji do budoucnosti. Emoce, které zažívá návštěvník obyčejného divadla, jsou rovny dojetí nad vitrinou s čelenkou císařovny Viktorie nebo prvotiskem Bible kralické. Proč ne. I těmito věcmi se lze dojímat. Pravidelně — lze se nad nimi nudit. Rusko a Moskva — díváme-li se na ni s tohoto hlediska — je jedno z nejúctyhodnějších a nejtradičnějších měst Evropy. Tak jako Moskva dovedla na Západě pouze Paříž udržet „divadlo-museum" nezaprášené a úctyhodné. Revoluce nebyla tu ničitelem a vyčištěním k přípravě terénu, bolševici oblékli uniformu hlídačů těchto divadelních pokladů, které se, bohužel, nedají už vyměnit a roztavit do nových valut. Rusko se tedy může pochlubit tím, jak „respektovalo kulturní poklady nepřátelských tříd". Život, přátelství nebo nepřátelství tohoto divadelního umění k nové třídě a nové společenské moci — leželi mimo pozornost revoluce. Byly tu bez významu, jako kostým Kateřiny II. nebo carští orlové na věžích Kremlu. Jednalo se o důležitější a rozhodující věci.

„Chudožestvenní" nejsou tak staří, jejich vývoj trvá asi 35 let, a přece, vstupujeme-li do jejich divadla, nevcházíme tam pro divadelní dojetí — ale ta místa se navštěvují ze sentimentality; jako Babiččino údolí: Nad tímto splavem zpívala Viktorka a zde do těchto luk se dívala komtesa Hortensie. Tady jsou ještě všechny stopy slávy Čechovovy, tlumené a zlomené

ticho jeho dramatičnosti, a umrlé ozvěny hereckých nedočkavostí. Takový sladký fetišismus místa se nás zmocňuje; potkáváme tu Kačalova a lekáme se ho, jako zjevení z historického románu. A to je zatím východisko celého „moderního" divadla ruského. To je teprve Stanislavský a Němirovič-Dančenko. Ale můžeme jít ještě dál do minulosti. Navštívit „Bolšoj téatr", místo, kde převracel svět svou řečí Lenin a kde tančí babička Gelzerová. Je jí už opravdu 54 let. Tak se tady setkává květ feudalismu z konce XVIII. věku a revoluce z XX. věku pod jednou střechou — a nepřekážejí si. Tuto mírumilovnost bolševiků v divadelních poměrech jim zatím nikdo nevytýkal. Záleželo-li jim na takovém luxu, aby si zachovali historické doklady o minulých divadlech — proč ne. Byť by tato mírumilovnost podivně kontrastovala s radikálností a přímočarostí, s jakou šli na společenské a hospodářské otázky — nedivíme se. Revoluce tehdy neřešila a nemohla řešit otázek nové kultury a nových forem divadelních dojímavostí. Dnes je vidět, že řeči o proletářské kultuře, všechno to vyučování dělníků divadlu a básničkám bylo nemarxistickým stavěním problému, který ležel všechen v novém materiálu, nástroji a metodě. Místo konkrétních rozborů těchto tří závislostí, které proměňují revolučně tvářnost divadelních forem — dostávali jsme z Ruska Lunačarského, Koganovy úvahy o kultuře a divadlu, které byly takovou hvězdnou atmosférou kolem ničeho. Na toto nic — na proletářskou kulturu, jež tu ještě nebyla — se nejsnadněji psaly hluboké a daleké úvahy. Ale konservátorství starých forem má nebezpečné důsledky ve všech oborech. Zvláště v dobách nových konstrukcí se stává stabilita starých nebezpečnou, neboť přenešený tvar, který byl odkoukán pro pohodlnost výpočtu, má za následek zřícení nové budovy.

A v tom tedy je současné nebezpečí ruského moderního divadla — že mu hrozí nerevoluční oficielnost, že se ho zmocňují tytéž falešné funkce, které rozrušily a rozrušují naše divadla. Není to nové umění, které by podléhalo oficielnosti: je to právě tato tradiční museálnost, která se stává sovětsky nejvlastenečtější, která má nejrevolučnější sujety a pathos. A osvědčené řemeslo starých machrů musí mít úspěch: to je přece v samé podstatě tohoto kumštu, že má úspěch. A tento úspěch se leckdy vykládá jako

cesta, a jsme už úplně v nebezpečí, kterého jest se bát při „kulturním konservátorství".

Dramaturgicky je snad na tom ruské divadlo nejhůř. Je to konečně osud světové dramaturgie, že je „na suchu". „Drama" se rozpadá den ze dne, drolí se všem divadelníkům pod rukama. Tvrdíme to u nás neustále, tvrdí se to stejně ve Francii, jako v Německu. Moderní divadla ruská nemají co hrát. A od této dramaturgické krise si pomáhají jak dovedou — nebo jak nedovedou. K divadelní hře si lze dopomoci v Rusku velmi snadno — dokazují to nové hry „Malého divadla", „Chudožestvennych", „Divadla MGSPS." (Moskovskogo gorodskogo sojuzu profesionalnych sojuzov), „Druhého uměleckého" i „Třetí studie" Vachtangovy a j. V ruské dramaturgii oceňuje se totiž nejdřív „ideologická platforma", na jakou se divadlo staví. A stojí-li dobře — stačí mu pak román, nebo dva romány, nebo učebnice dějepisu, nebo nějaké staré drama, aby se z něho předělalo nové. Lze za to poděkovat solidně vypracovanému kanonu staré hry a starého dramatu, že se do jeho formy tak dobře lijí nové ideologie a nové obsahy. Ale, bohužel, tato forma už není naprosto k ničemu. Staré drama je docela dobře mrtvo i na Západě; přechovává-li se dramatické umění ruské v takových starých nádobách, je nebezpečí, že zasmradne také. „Ideologická platforma" je název pro jednoho z fetišů, kterými se hemží theorie, kritika a divadelní ruská práce. Tito staří autoři, stará divadla, staří režiséři a herci — kritici starého ražení — vymyslili si (ale ani nevymyslili — vzali je z nějaké národohospodářské studie nebo z úst Leninových) několik hesel na své prapory a nosí je na každé parádě. Heslo je jako člověk. Sto jeho dobrých vlastností vyvažuje se dvěma sty špatných. A nehlídá-li se, nemá-li jej společnost na očích s bedlivou pozorností, nestaví-li se tento člověk jen ku práci, kterou je schopen udělat dobře — pak máme z tohoto „dobrého člověka" parchanta, zločince nebo mrzáka. V ruských divadlech se vyrábí mnoho mrzáků pod vládou všelijakých dobrých hesel.

Stará ruská divadla měla vypracovánu svou určitou tradici a osobitost. Tato jejich osobitost byla to nejcennější, co by bylo lze zachovávat: jako staré umění, jako museální odkaz minulosti. Jakmile se však z těchto divadel stala dekorace, jakmile tato divadla chtěla rozmnožovat uměleckou prestiž nového Ruska

— děl se tento úpadek a zmatek pod vládou hesla: „nové ideologické platformy". Přiznáme se, že nás mocně dojímají „Tři sestry", hrají-li se „Chudožestvenníky", kteří tak dobře, ba i geniálně našli divadelní formový výraz poslednímu ruskému měšťáctví. Vážíme si jich proto, že je v nich vše, od Stanislavského až k poslednímu statistovi a až k rampě, tak důsledně, organicky měšťácké. Že jsou nejdokonalejším organismem měšťáckého divadla. Jejich subjektivní, vše prožívající herec, jejich dokonalá ilusivnost scény a jejich autor s individualistickými hrdiny.

„Správná ideologická platforma" je kouzlo, které z téhož herce, téhož jeviště, a z podobného autora — chce udělat kus, který by slušel sovětskému Rusku. Tak se dělá „Pugačevščina", tak se zpracovává „Rok 1881", „Georgij Gapon", „Ivan Kozyr a Taťana Ruských" a j. V těchto dramatech to hřmí revolucemi a Ruskem: Škoda, že to vše jsou špatná dramata, neúčinné scény a špatně užití herci. Člověku se chce protestovat proti prodajnosti tohoto starého umění; a pozná-li takového ředitele státní dramatické školy, který si z dob ředitelování pod carem odnesl vkus pro nejhorší šlágry a „Cudnou Zuzanu" — a nyní vykládá o operní apotheose sovětského Ruska s látkou, kterou si vypůjčil z operního textu Velké francouzské revoluce — zachvacuje člověka fysický odpor proti tomuto divadlu a těmto umělcům.

Proti tomu lze ke starému, poctivému umění „Velkého divadla" — jeho „Carmen" i k jeho nejstaršímu baletu pocítiti opravdovou úctu. Dokonalost metod, kterými se zpracovávají ohromné rozměry operních ensemblů, a operní velkorysé histrionství, s jakým se tu jde k drásavým elementárním dojmům divadelním — v tom je něco úctyhodného. Stejně poděkujeme, že divadlo Tairova postrádá takové „ideologické platformy" v „Giroflé—Girofla", že je to opereta velmi dobrá a postavená s důsledností moderního divadelního umění, a že ani na Giroflé ani na Giroflu se nehodí žádný ze symbolů sovětského nebo carského Ruska.

Ruské divadlo a ruská dramaturgie se — právě nyní, když už to není potřeba — trápí problémy agitace. Zdědila a rozmělňuje tento problém po Meierholdovi. Jeho revoluční agitační vzmach ve Verhaerenově „Svítání", jeho ohromující úspěchy v Rudé armádě — četná vítězství jeho odvahy, která se rozhodovala právě v době, kdy nikdo nenacházel bez-

pečné cesty — to vše pomátlo divadlům i autorům hlavu, že svými agitačními hrami chtivě sahají po těchto úspěších, o nichž nevědí, že jsou už jednou pro vždy pryč: jdou kromě toho na věc právě s obrácené strany než Meierchold. Jim je sujetem „agitace" — Meiercholdovi bylo vždy sujetem „divadlo"; oni zachraňují agitaci — divadlem, Meierchold při revoluci stavěl divadlo — agitací. Ve výpočtu každého divadelníka je rozpětí a citová vnímavost diváka jednou ze dvou hlavních věcí. Jeden francouzský autor praví, že divadlo jako láska se hraje vždy ve dvou: mužem je tu jeviště a ženou obecenstvo. V dobách, kdy pro ruského člověka bylo jeho rozhodnutí v každé příští hodině věcí, která jej buď vyřazovala ze světa činů nebo jej vedla bouří událostí, tehdy se sensibilita komunistova zachvívala třemi leninovskými slovy jako dvihem básníkova pathosu. Meiercholdovo divadlo bylo katharsí této revoluční sensibility. Dnes, kdy místo veškeré agitace a slov je potřeba práce, odborné, metodické, věcné a mlčící — teď právě se otevřela ústa divadelních proroků a schnou jako bahno v opuštěném řečišti: oplývají agitací. Únava z divadla, která se znovu zmocňuje ruského diváka jako v dobách Valerije Brjusova, Andreje Bělého i J. Aichenvalda — je způsobena úpadkem emoční síly divadla, je způsobena nudou slov a sestav jevištních, které se nedostávají k sensibilitě diváka, nebouří jeho fantasii, nepřekvapují jeho vůli. Tehdy byla to básnická a režisérská nuda, která nevycházela z oblasti stokrát opakovaného realistického typu anebo básnické fráze — dnes je to nuda agitačního proslovu o proletariátu. Umění agitace — tak, jak se vytvořilo moderní technikou a novými formami vynálezů — má docela jiné principy i prostředky, než toto zdlouhavě vykládající a staré divadlo. Jsme pro „umění agitace" — proti „agitačnímu umění". Moskevské světelné reklamy, které běží ve větách a heslech po frontě domů, řada automobilů, z nichž každý nad sebou veze dřevěnou stavbu z pestrých plakátů a při projíždění ulicemi Moskvy rozhazuje letáky, radiová sluchátka, která si přidržuje děrevenská baba na uších a poslouchá, co vykládá Kalinin — to je umění agitace. Skvělé a působivé. Důkladná, nediletantská sdělení politicky nebo hospodářsky významná — podaná novou, fysiologicky působivou formou.

„Zesověťšťování" nebo „zesoučasnění" divadelních

her — je zase jedno z uznaných fetišů divadelního formování starých divadel. „Současností" rozumí se buď s veškerou naturalistickou prostotou — dramatický obraz nějaké rodinné situace, položený do současnosti („Nemocné duše" na téma Jack Londona a „Ivan Kozyr i Taťana Ruských" od Smolina v „Malém divadle", „Viriněja" od L. N. Sejfuliny a V. P. Pravduchina), nebo se „současnost" přitahuje a přišroubovává jinými způsoby. Provinciální divadla měla úspěchy s dlouze epickými historiemi, které byly proloženy melodramatickými momenty přepadení a vražd. Tento epický vaudeville — není ani vaudevillem ani epikou. Je nečistou prací, pohodlnou a nedivadelní, která řadí románové nebo dějepisné události bez komposice jevištní tak, aby po nich byly roztroušeny drásavé situace melodramatu. Stará forma a staré události by neměly důvodu objevit se na novém jevišti, kdyby jim zase fetiš divadelní dramaturgie nepomohl na prkna: zasahují do přítomnosti svou revoluční ideou a sujetem. (Jsou to zmíněné hry „Pugačevščina" od R. Treněva v MUAD. (Moskevskij chudožestvennyj akademičeskij těatr"), a „Rok 1881" od N. N. Šapovalenka a „Georgij Gapon" od téhož autora v divadle „MGSPS." Historická významnost událostí, které hry představují, táhnou je více a více k reportérskému naturalismu, a fantasie dramaturgova kazí jen to, co velkého je obsaženo v událostech. Západ hodnot skutečného divadla.

Ale „současnost" ukládá kritice a dramaturgovi ještě další problémy. Je tu kus, v němž se nevěsta třikrát provdá, jednou za měšťáka, potom za obchodníka, inženýra — a nakonec za Pavla — a úlohou „současného" kritika je zjistit, že ona dívka je Rusko a Pavel je sovětský stát. Takové zázraky se přihodí častěji; že Rusko může být lodí a plouti po širém moři bloudění — to už je obrat, na který jsme byli připraveni „Mysterií Buff". Ale teď brousí loď po velmi konservativních jevištích („Taťana Ruských" od Smolina v „Malém divadle"). Ale nakonec kritika není si jista ani před Shakespearem a přiváže také „Hamleta" k současnosti: velmi důkladný a důsledně stilisovaný „Hamlet", který svou formou vůbec nemá vztahu k současnosti, v MUAD. II. je revoluční ideologií povýšen na - 1. revolucionáře proti bývalému ruskému pořádku — nebo 2. na váhavce, který neví: emigrace nebo sověty. Ta-

kové experimenty o „zesoučasnění" Hamleta se opravdu dějí. Dramaturgie je ovšem odváděna touto z jádra falešnou ideologií od divadla, jeho pravé existence a jeho potřeb. U obecenstva se vychovává revoluční snobismus, který ničí nejen bezprostřední vztah k divadlu, ale i jeho působivost.

Žádost nové divadelní formy, nové poetiky divadelních strof a vět, propuká v Rusku buď elementárně nebo je formována s vědomou metodou uměleckou. Stará opereta, nová americká a pařížská revue, music-hall, kabaret, všechny tyto formy a formičky, které žijí mimo umělecké, profesionální divadlo, ty svou pudovou divadelností také v Rusku vábí „divadelní" obecenstvo. Dnes se hrají Kalmanovy, Straussovy, Fallovy operety v „Těatru muzikalnoj komedii" v bývalé „Eremitáži" se stejným úspěchem, jako kdekoli na Západě. Moskva nepostrádá a zvláště nepostrádala music-hallu, kabaretu. „Akvarium", „Křivé zrcadlo", již svými názvy prozrazovaly svůj music-hallový program. Ale kromě této netříděné a bezforemné divadelní elementárnosti — a v tom je rozdíl proti Západu — jsou nebo byly music-hally a kabarety vědomě moderní, usilující o umělecké ztvárnění silného divadelního pudu. Divadelní radost a divadelní smích nejen že se zesověštily, ale staly se smíchem moderního člověka s civilisovanou sensibilitou. Operetní líbivost Lecocquova se stala v rukou Tairovových dílem nových forem, stejně zásadních jako krásných („Girofle-Girofla"). Foregger v bývalém divadle „MASTFOR", později v „Modré bluze" stavěl na elementárních tvarech divadla šarlatanů a pouťových akrobatů nový kabaret, který svůj časový vtip a satiru používal k agitaci. Foregger neměl literátských ambicí ani „vysoké umělecké ctižádosti" po Racineovi nebo Shakespearovi. Jeho dramaturgem byla buď improvisace herecká nebo americký kus skečový „Růže z Texasu", vábila jej opereta na hudbu Lecocquovu: „Tajemství kanárských ostrovů", nebo zpracovával agitační satiru s dramaturgem Vl. Massem. Výsledkem divadelní dramaturgické práce Foreggerovy byla krátká divadelní synthesa, jakési divadelní a zároveň cirkusové entrée, které mělo dramaturgickou oporu jednak v politických, společenských a uměleckých dějích současnosti, jednak v typisaci postav moderního života. „Modrá bluza" chce býti oživeným humoristickým a satirickým časopisem — ale je mnohem víc. Je pro-

jevem zcela nového, veselého a zajímavého divadla, které nemá skoro nic společného ani se starými artistickými oživeninami commedie dell' arte, ani s mondenním, vystřebaným kabaretem. Jeho písně jsou bez uměleckosti rýmové — ale jejich pohybový a zvukový rytmus má sensační fysiologickou účinnost; vtip je nenalomený, bezprostřední — je to veselá reakce proletářské sensibility na vezdejší děje. A divadelní akty nemají zase nic společného s divadelním ilusionismem starých forem, jsou to hry, ve kterých hraje muž nebo žena jenom z toho důvodu a jenom tím způsobem, aby se na ně soustřeďovala všechna divadelní zajímavost nebo směšnost. Postavy jsou tu clowni dělnického názoru na věci. Music-hallový a kabaretní styl divadelní soustřeďoval se však i k větším celkům, nejen k foreggerovským minutovým syntesám. Repertoár „Modré bluzy", který je vzorem dělnickým kroužkům divadelním, stal se tak potřebným veřejnosti, že pravidelně vychází v sešitech. V „Divadle Proletkultu" zpracovával dějově dramaturgicky současnost S. M. Treťjakov a režisérsky S. M. Einstein v agit-quignolech, melodramatech a zpracovaných komediích („Slyšíš, Moskvo", „Protivogazy" a j.). Divadlo „Křivý Jimmy" uvádělo nejen novou dramaturgii satiry G. Erdmanna, ale stavělo na scénu synthese básníka V. Šeršeněviče („Blef") a music-hallovou organisací střídalo je s baletním novaterstvím K. Golejzovského.

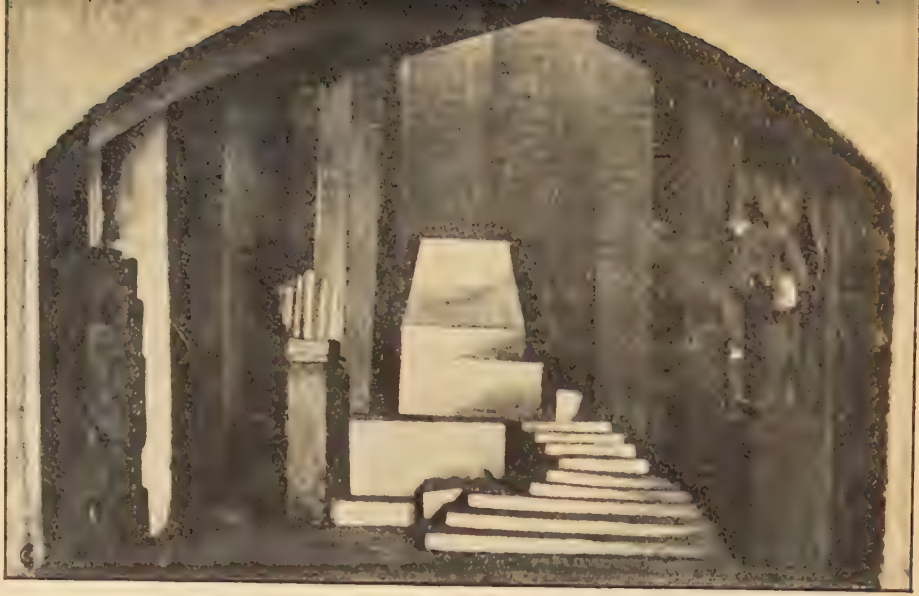
Těmto moderním jednotlivostem, synthesám, nápadům a divadelním anekdotám — formově velmi odvážným a moderním — stále však chyběla silná umělecká organisace, která by spojovala útržky v dílo. Dramaturgicky nejvíc se pociťoval nedostatek moderního velkého organismu u režisérů, jejichž silná a rozlehlá tvořivost zvládla novou divadelní formu, avšak neměla materiálu, na kterém by ji použila. Tito režiséři byli nuceni ke svépomoci. Bezpečnou rukou divadelního znalce rozdělili literární látku do dějů a aktů, organisovali románový nebo novelový materiál spolehlivým jevištním vkusem, který sice nevytvořil nové vynikající hry, ale přibližoval děje, metafory a dramatičnosti té vnímavosti, kterou mělo revoluční, soudobé obecenstvo. Tak povstává u Tairova „Kamarád Čtvrtek", zpracovaný román Chestertonův a Meiercholdova hra „Dajoš Evropu", která je dramaturgickým spojením Erenburgova románu „Trust D. E." a Kellermannova „Tunelu". Tito re-

žiséři měli vždycky své tvárné důvody pro to, že se obrátili k románové látce a rozdělili ji do divadelních kapitol. Ale, bohužel, v Rusku po úspěchu těchto románů vznikla zpracovávací móda a zpracovávají se romány Sinclairovy, Londonovy, Bergstedtovy, historie dějepisné, nikoli pro novou divadelní tvarovost, ale pro zajímavost epického toku (který je však divadlu cizí) nebo — ještě spíše — pro souhlas názoru autorova s oficielní ideologií vládnoucí ruské veřejnosti. Rusko zatím nemá významného dramatika, který by snesl stejně přísnou míru, jakou se měří režisérská práce. Dramaturgové jsou ve služebném poddanství režisérským vůdcům. Básník se zatím ztratil s ruského jeviště. Svobodní a osvobozující režiséři rozbořili staré fetiše: jedním z nich byla otrocká oddanost realistického jeviště autoru. Nejde nám o to bránit jevištní literaturu. Ale, pravíme-li, že básník se jeviští nesmí ztratit, znamená to, že chceme básníka s touž divadelní mocí slova, s divadelní působivostí slovních sestav, s rytmickou sugescí tvarů slovních, a s divadelní slovní fantasií, která má metafory stejně bohaté jako názorné. A takového jevištního básníka v Rusku není. Tvořivého, divadelního básníka nebylo by možná snížit na slovní materiál. Neboť v jeho slovech, v jeho strofách, v jeho aktovém členění, v novém ději, v nové představě dramatičnosti rostou už nové jevištní tvary, které neomezují režiséra v jeho fantasii, naopak, jsou možností a popudem moderní režisérské práce. Zatím však Meierchold používá Francouze Martineta („La Nuit") a podle svého dává jej přepracovat Treťjakovem na „Zemlju dybom", pro něj je lehce psána A. Fajkem komedie „Učitel Bubus". Gripič v Divadle Revoluce scénuje agitační hru „Echo" od V. N. Bill-Bělocerkovského, která současnou událost v Německu (prodej zbraní tajné organisaci) zpracovává na politický melodram sovětský. V těchto a podobných formách není zatím tvořivých a nových prvků dramaturgických. To stále románová látka „Dajoš Evropu" předčí tato dramata divadelností. Neosvobodí-li se jevištní básník svou tvořivou silou z lhostejnosti, s jakou s ním zachází režisér, neosvobodí-li se ze služby agitaci, kterou za něj mohou účinněji vykonávat noviny, řečníci a reklama — je ruské divadelní básnictví bezvýznamným. Takový „Vozdušný pirog" (B. S. Romašev), hraný s úspěchem na „Divadle revoluce" — je zrovna odstrašujícím příkladem

pro způsob vaudevillové práce, staré a nevynalézavé. Tyto hry představují nám komunisty jako nudné, řečnivé a stále se opakující patrony v obyčejných maskách a šedých kabátech — a odpuzují nás od nudných postav k divadelně poutavým, krásným metresám kapitalistů, ke světu dancingů, životních dobrodruhů a odvážlivců. Hry vykonávají přímo opačnou úlohu, než kterou jim vůdcové „Divadla Revoluce" přisoudili.

V této situaci zachraňuje se tedy ruská dramaturgie satirou a veselostí, která se v „Moskevském Divadle Satiry" bláznivě posmívá všemu. Hra „Moskva s ptačího pohledu" je revue. Tento svobodný tvar, který je Meiercholdovou účinností v „Dajoš Evropu", je zde znamenitým předpokladem pro kolektivní práci těch dramaturgů, kteří dříve pracovali pro Foreggerovu a j. excentričnost. Jsou to D. Gutman, V. Mass, V. Tipot a N. Erdman, kteří v řadě jevištních čísel uplatňují zásady a dobrodružství veselé dramaturgie. Ale tato samoúčelná veselost je tvarem z nouze. Svobodu nových tvarů a zákonitost nové organisace lze čekat toliko od básníka. A jeho tvořivosti jsou tedy znamenitá jeviště ruská otevřena.

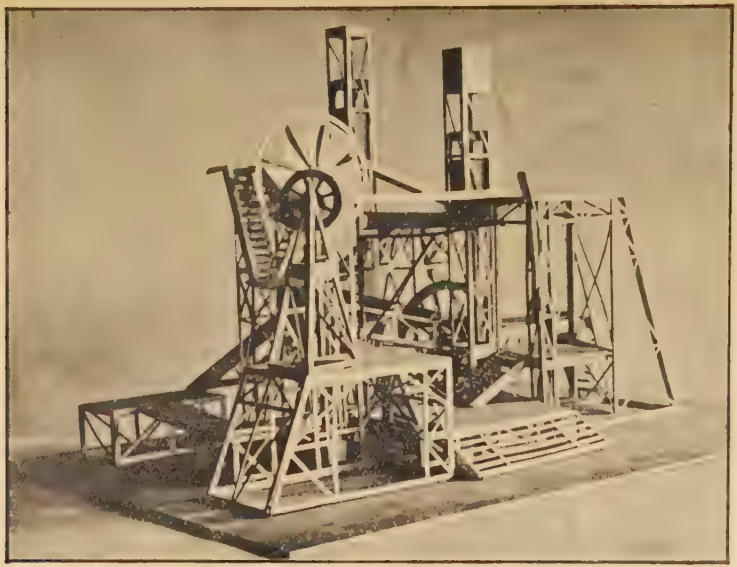
R. 1926.



Claudel: *Zvěstování Panny Marie.* Rež. Tairov sc. Exterová.

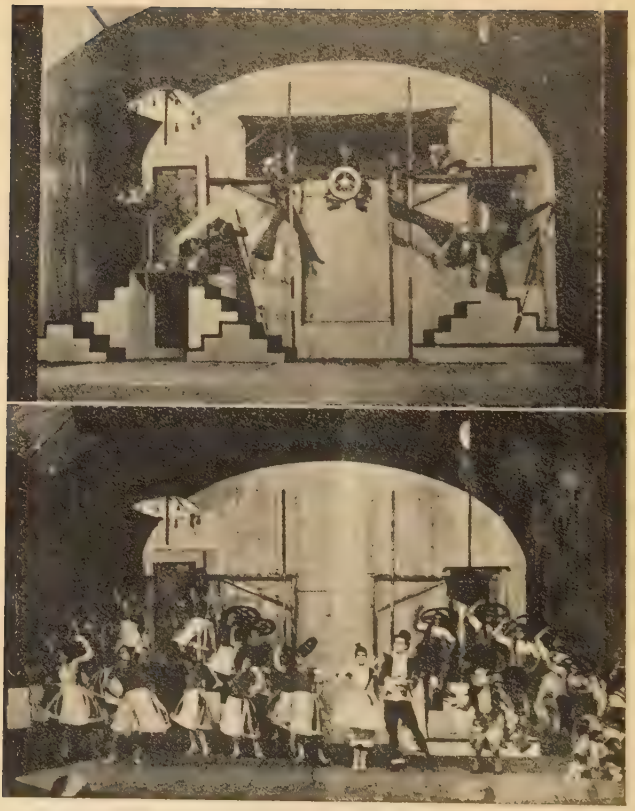
Stenberg: Kostym z Racineovy *„Fedry“* u Tairova (Ceretěli).

Shakespeare: *Romeo a Julie.* Rež. Tairov, sc. Exterová.



Vesnin: Konstrukce pro Chestertonova *„Kamaráda Čtvrtka"* v divadle Tairovově.

Kukirol, revue v div. Tairovově. Sc. Stenberg.



Lécocq: *Giroflé-Girofla.* Rež. Tairov, sc. Jakulov.

Ostrovský: *Bouře*. Rež. Tairov, sc. Medunecký a Stenbergové.

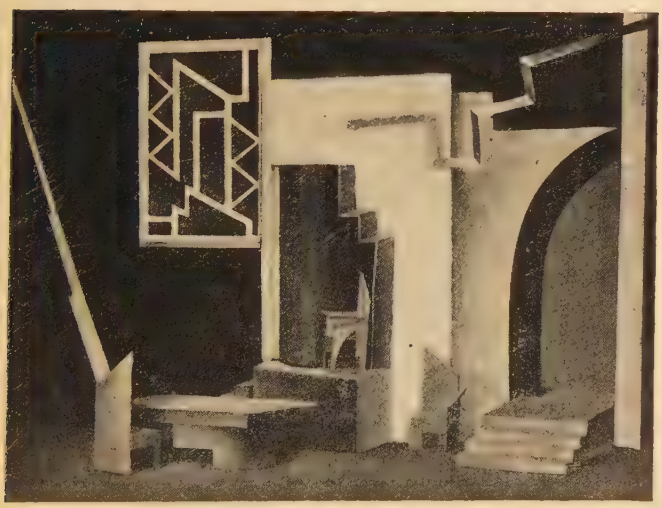
Gozzi: *Princezna Turandot*. Rež. Vachtangov, sc. Nivinský.

Anski: *Gadibuk.* Rež. Vachtangov, sc. Altman.

Anski: *Gadibuk.* Rež. Vachtangov, sc. Altman.

Nivinský: Kostym Brighellův z *„Princezny Turandot"* ve studii Vachtangovově.

Šolom Alejchen: *200.000.* Rež. Granovský, sc. Štěpanov.

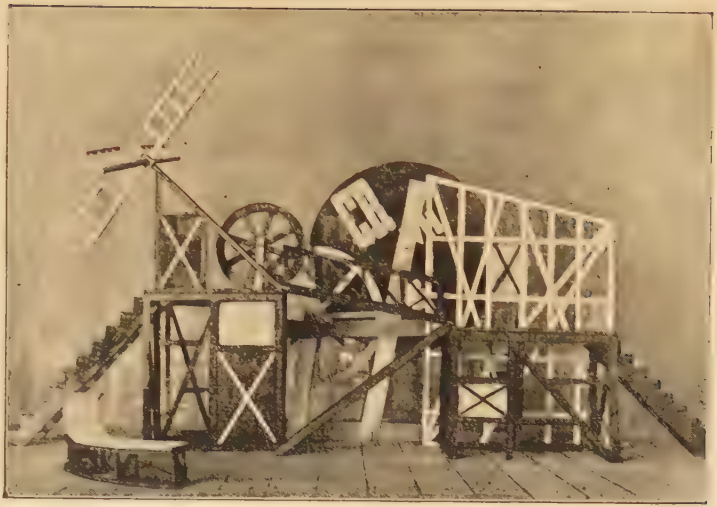


Altman: *Scenická konstrukce.*

Goldfaden: *Čarodějnice.* Rež. Granovský, sc. Rabinovič.

Perec: *Na starém rynku.* Rež. Granovský, sc. Falk.

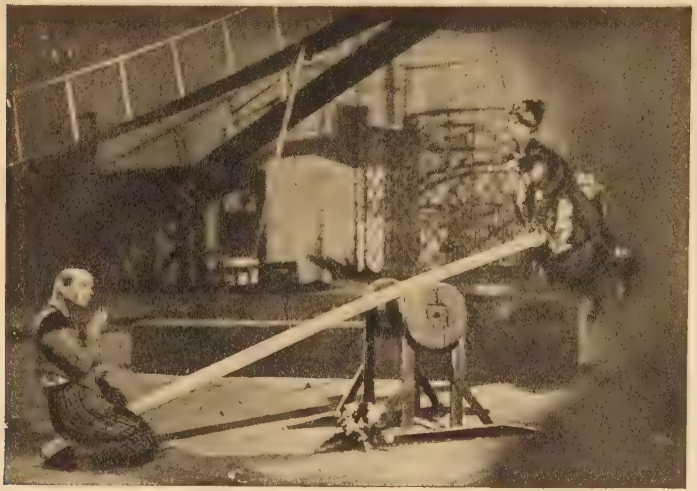
Suchovo-Kobylin: *Smrt Tarelkina.* Rež. Mejerchold, sc. Štěpanová.



Crommelynck: *Velkolepý paroháč*. Rež. Meierchold, sc. Popová.
(Návrh konstrukce.)

Popová: Plakát k premiéře Martinetovy *„Noci"* (Zemlja dybom).

Toller: *Ničitelé stroju*. Rež. Meierchold, sc. Komardenkov.

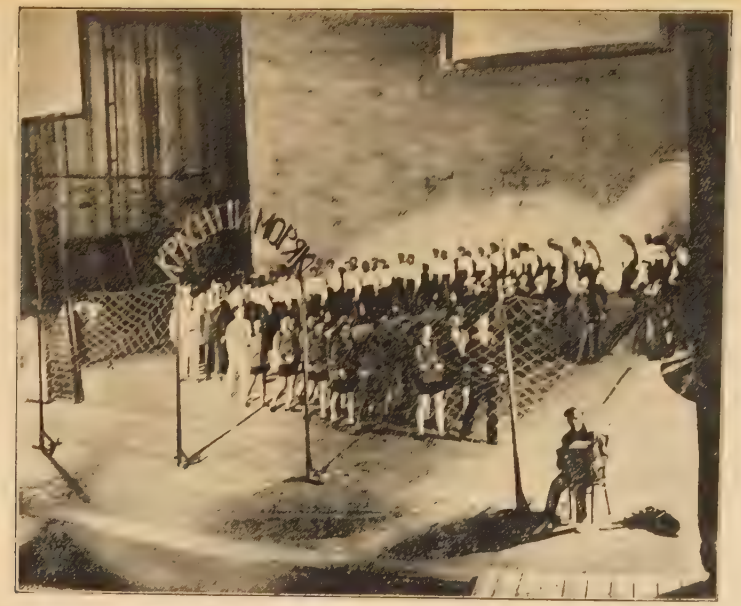


Ostrovský : *Les*. Rež. Meierchold, sc. Cetnerovič, Fedorov.

Ostrovský: *Les.* Rež. Meierchold, sc. Cetnerovič, Fedorov.

Fajko: *Učitel Bubus.* Režie Meierchold, sc. Šlepjanov.

Tretjakov: *Zařvi Číno.* Vedení Meierchold, rež. Fedorov.



Erenburg-Podgajecký: *D. E.* Vedení Meierchold, rež. Šlepjanov.

Erdman: *Mandát*. Rež. Meierchold, sc. Šlepjanov.

Fajko: *Jezero Lul.* Rež. Meierchold, sc. Šestakov.

Modrá bluza.

OBSAH:

Od Malého k Uměleckému divadlu Moskevskému 5

Meierchold a Maeterlinck 13

Zdivadelnění divadla 31

Alexandr Tairov, vůdce Komorního divadla 44

E. B. Vachtangov, režisér básník 50

Granovský, vůdce Státního Židovského Komorního Divadla 60

Vsevolod Meierchold a revoluční oktjabr divadla 67

Modrá bluza, divadlo, agitace 79

Situace ruské dramaturgie 84

Clichés zapůjčili:

Orbis, Odeon, Pásmo, Stavba, Fronta, Čin,

V. Petr, Komunistické nakladatelství.

Jindřich Honzl

MODERNÍ RUSKÉ DIVADLO

Úprava a obálka Karel Teige

Vydal jako 10. svazek

MALÉ EDICE

ODEON

na jaře roku 1928

Jan Fromek, Praha III.,

Chotkova ul. 11

Písmem Alt-Mediaeval vytiskla

knihtiskárna Jar. Hencla

„Gutenberg" v Praze

Čtěte knihu

JINDŘICHA HONZLA

Roztočené jeviště

55 illustrací

Cena Kč 27·—.

Vydalo nakladatelství

„ODEON"

JAN FROMEK, PRAHA III.,

Chotkova 11.

Na skladě u všech knihkupců.

ALEXANDR TAIROV
OSVOBOZENÉ DIVADLO

ARS sv. VII.

SBÍRKA ROZPRAV O UMĚNÍ.
VEDE Dr. B. MARKALOUS.

OBSAH: HEREC, DILENTANTISMUS A MISTROVSTVÍ, HERECKÁ TECHNIKA VNITŘNÍ, HERECKÁ TECHNIKA VNĚJŠÍ, REŽISÉR, LITERATURA V DIVADLE, HUDBA V DIVADLE, SCÉNICKÁ ATMOSFÉRA, KOSTÝM, DIVÁK.

KAŽDÝ KDO CHCE POCHOPITI CESTY A CÍLE NOVÉHO DIVADLA NEOBEJDE SE BEZ TAIROVOVY KNIHY. JEHO JEDNA Z NEJLEPŠÍCH KNIH, KTERÉ SVĚTOVÁ LITERATURA DIVADELNÍ MÁ. RUSKÉ DIVADLO V ČELE S TAIROVEM A MEIERCHOLDEM DOPRACOVALO SE Z EVROPSKÝCH SCÉN FOREM NEJČISTŠÍCH A NEJDŮSLEDNĚJŠÍCH. HERCŮM, OCHOTNÍKŮM, REŽISÉRŮM JE NEPOSTRADATELNOU.

CENA VÝTISKU BROŽ.

Kč 30·—

NAKLADATELSTVÍ „ORBIS" PRAHA XII., FOCHOVA č. 62.

NA SKLADĚ U VŠECH KNIHKUPCŮ.

F. BURIAN

PAMÁTNÍK BRATŘÍ BURIANŮ

ODEON PRAHA

F. a K. Burianové

památník bratří Burianů

ODEON
PRAHA 1929

Mládí Burianů

Burianové nenarodili se, stejně jako většina našich předních umělců, v bohaté rodině, zbaveni starostí o denní výdělek a hýčkáni sladkostmi a přepychem. Prostý rakovnický kraj, bohatý chmelem a lukami, dal jim do vínku příbuzenstvo stejně prosté: baráčnické tety, kovářské strýce a sedláky. Jejich otec *František Burian,* syn chalupníka z Rousinova u Rakovníka, byl poctivým tesařem, hrdým na svoji práci, jako později jeho synové byli hrdi na své umění. Měl v Rakovníku domek se skrovnou dílnou. Přestěhoval se tam z Rousinova se svým prvorozeným synem Karlem. Matkou Burianů byla *Františka roz. Černá,* dcera šafáře ze Zhoře, vlastní sestřenice Františka Buriana. Byla to typická česká žena, která svým synům od jejich nejútlejšího mládí vštěpovala ryzí smysl pro povinnost, pro tvrdou bezohlednou práci, která nezná pohodlí nebo ústupnosti.

Karel Burian narodil se 12. ledna 1870 v Rousinově a jeho bratr Emil o šest let později v Rakovníku 12. prosince 1876. Oba byli velmi dobrými žáky rakovnické obecné školy. Zvláště Karel projevoval nadobyčejné školní nadání, takže bylo již předem rozhodnuto o jeho studiu na Akademickém gymnasiu v Praze. Matka chtěla míti z něho doktora, jako

většina tehdejších i dnešních matek, které v diplomovaném titulu spatřují ideál štěstí svých synů. O jeho pěveckém nadání nebylo ovšem ještě ani potuchy. Jeho hudební vzdělání representovalo české tradiční učení hře na housle, jak je mnohdy v prostých rodinách zvykem.

Emil Burian nebyl již tak samozřejmě předurčen vysokému studiu jako jeho bratr. Nepřemýšlelo se o něm. Prvorozený Karlíček zaujímal většinu rodičských zájmů starých Burianů, takže na Emila nikdy mnoho nezbylo. A také Emil se nikdy nehnal tak vervně do života, jako Karel. Jeho první fotografie ukazuje nám mladičkého pesimistu, zamračeného, trpícího škrobeností svého límce (nenávist proti všemu škrobenému byla jeho osudovou nenávistí) a kudrnatého jako hračku. Matka, pyšná na fotografii svého druhého kluka, pochlubila se tetkám. Očekávala obvyklé superlativy obdivu, ale pochodila špatně. Celé proudy zdrcujících kritik snesly se na hlavu ubohého kluka, který to odnesl ošklivou vzpomínkou pro celý život. Karel již nebyl tak závislý na úsudku tet. Byl primusem ve školách i v rodině. Co řekl Karlíček, bylo přikázáním celé rodině, a tento absolutismus byl samozřejmě vnucen i Emilovi. Emil šel po celý život za příkladem svého průbojného bratra. O tom, co pro něj jeho bratr znamenal, svědčí slova, která pronesl po tragické smrti Karla Buriana: »Nezbude mi nic, než jít za ním tam, kam mi ukázal

cestu. Ztrácím v něm oporu a naději pro svůj život.« A umírá skoro v zápětí po něm.

Ze známých tehdejších učitelů bratří Burianů jsou v dobré paměti K. Hůlka, řídící učitel z Kněževse, D. Čipera a Z. Winter, na které hlavně Karel vzpomínal velice často, snad proto, že měl větší příležitost poznat své kantory než Emil, který dodělával obecnou školu až v Praze. Ale na Rakovník a jeho životní poměry vzpomínali oba trpce. Nebyl to obvyklý povzdech mazlíčků, kteří mimo svůj rodinný kruh ztrácívají půdu pod nohama, ani vzpomínka předčasně vyzrálých chlapců. Právě proto, že k rakovnickému kraji přilnuli synovskou láskou, všechny jejich vzpomínky naň byly »zatrpklé hořem lásky«. Charakteristická poznámka Karla Buriana v autobiografii osvětluje poněkud trpké vzpomínky na rodný kraj: »Nedám-li si na svůj rodný domek jednou desku *sám,* tož vězte, že jsem vlastně po celou svou kariéru reklamě nerozuměl.« Emil vyprávěl často o svém dětství na Rakovnicku a jeho prázdninové zájezdy k bratrovi nikdy se neodbyly bez dojetí. Oběma zbývala jenom touha po rodné zemi a emigrantský široký obzor. Hmotně šťastnějšímu Karlovi podařilo se zakoupiti velkostatek v Senomatech u Rakovníka, kde později usadil svého otce ve funkci spíše čestného, než opravdového správce. Svému dvaadevadesátiletému dědu dal svůj rodný domek k disposici. Byly to krásné chvíle družnosti mezi oběma bratry o prázd-

ninách v Senomatech. Sdíleli tam své dojmy z minulých saison a připravovali se žertem i vážnou debatou na další leta. Nejšťastnější bývali, když autem projížděli krajinu a vybavovali si svoje klukovské vzpomínky.

Když Karel Burian vychodil obecnou školu v Rakovníku a jeho nadání vzbuzovalo v rodičích nejlepší naděje na jeho příští společenské úspěchy, rozhodla se rodina k prodeji svého rakovnického domku a odstěhovala se do Prahy. Vždyť nebylo možno Karlíčka pustit samotného, ne proto, že by se byli o něho báli, ale spíše proto, že si na něj všichni příliš zvykli. Burianovi koupili kavárnu Slavii na Ferdinandově, nynější Národní třídě, známou kavárnu herců a umělců, proti Národnímu divadlu. Karel vstoupil do proslulého Akademického gymnasia a jeho bratr do vyšších tříd obecné školy na Novém městě v září 1882.

V kavárně Slavii měli bratři Burianové první příležitost nahlédnouti alespoň z dálky do tehdejšího uměleckého ruchu. Chodil tam tenkráte celý umělecký svět, smetanovský kruh s řídkým hostem, již churavějícím Smetanou, pěvci Národního divadla a literáti celé Prahy. Intensivní život vlastenecké a idealistické generace zračil se tu v hromadných schůzkách, v debatách a v bezstarostném veselí revolučních let. Tragická smrt Bedřicha Smetany v květnu 1884 zanechala v obou bratřích nesmazatelný dojem pro celý život.

První foto E. Buriana

Burian ve wágnerovských rolích v Německu
(vlevo »Tannhäuser« Wolfram, vpravo »Lohengrin« Telramunt)

Wagner K. Buriana

»Tristan« *»Mistři pěvci« (Walter Stolzing)*

K. Burian v Bayreuthu před divadlem

Kavárnu Slavii dlouho staří Burianové neměli. Nebyli schopni vésti tak rušný obchod a kavárna Slavia byla vlastně jediná kavárna v Praze velkoměstského slohu. Burianové, nezvyklí velkoměstu a kavárenskému obchodu, zkrachovali, a starý Burian přijal místo dílovedoucího v Ringhofferově továrně. Rodina se stěhuje nejprve na Kampu, potom na Smíchov. Neklidná matčina povaha štve ji s místa na místo.

Emil dodělává čtvrtou třídu obecné školy a jde za svým bratrem do Akademického gymnasia. Karel byl primusem ve všech předmětech a Emil toužil po tomtéž. Ale štěstí již mu tak nepřálo. Byl v nemilosti u většiny profesorů. Jeho kudrnatá hlava, která »zcela jistě« byla gulmována, objevilo-li se, že jejím majitelem je student! Jeho příznačná zamračená visage bývala také často terčem profesorské pedanterie. Student musí být vždy veselý, křepký, hodný a poslušný, není-liž pravda? Zvláště Emilův třídní profesor dr. F. Loukotka zapsal se až příliš dobře do paměti svého žáka. Profesory Burianů byli V. Jezdinský, Fr. Zuna, A. Dohnal, H. Ledvinka, A. Trnka, C. Kříž, Vl. Kalousek, V. Pánek a j. Profesorem zpěvu byl jim F. Heller. Gymnasium vedl ředitel Jos. Baudiš. Karlovým profesorem filosofické propedeutiky byl dr. Jiří Guth, který na Akademickém gymnasiu začínal jako zkušební kandidát a konečně jako suplent. Vzpomíná srdečně na svého žáka: »Třída Burianova měla vyhlídku nazad do Divadelní ulice a byla smutná, po-

nurá. Nebylo vždycky dobře vidět od katedry po celé třídě, kteréž okolnosti asi všelijak bývalo užíváno, když byly chvíle zkoušek. Ale tolik po každé jsem viděl, že Burian, bývaje vyvoláván, hrdě odmítává knihu, tajně mu podstrkovanou. Nepotřeboval pomoci a byl jsem po každé bezpečen výbornou jeho odpovědí. A tuším, že stejně bylo v jiných předmětech. Slovem výborný žák, venkoncem a chováním kavalír.« Spolužáky a školními účastníky mezi jinými byli prof. dr. R. Jedlička, dr. Jos. Jedlička, dr. O. Zuna, dr. R. Zuna, Josef J. Svátek.

Když Karel roku 1889 absolvoval a zapsal se na právnickou fakultu, vědělo se již, že zpívá. Ba již v posledních třídách gymnasijních nezapřelo se jeho propukající nadání. Zpíval při mši na kůru a často i ve třídě zkoušel svoje tenoristické pasáže. J. J. Svátek o tom vypráví: »Později, v septimě a oktávě, už Burian začal v sobě hledati příštího tenora. V přestávkách o desáté vždy zpíval, až se okna otřásala — a my po něm!« Zdeněk Babor, člen orchestru Národního divadla, představil ho Wallersteinovi, nejlepšímu tehdejšímu učiteli zpěvu v Praze. Wallerstein přijal Buriana jako sólistu do Majzlovy synagogy, pomohl mu tím, aby si mohl sám platiti svá pěvecká studia. Práva Karlovi nevoněla: »Srdce mne k nim netáhlo. Ale chudý student má zlou volbu. Křižovníci a Strahováci se o mne ucházeli, jednak jako o výtečného studenta, jednak pro mé hudební a pěvecké

vlohy. Však je to také »něco«, když pan páter krásně dovede zazpívat »Oremus« a nechrochtá jako žába na rybníce.« O Wallersteinovi vděčně píše: »Chudák je dnes mrtev. On dovedl mi to zaříditi vždy tak, že jsem v synagoze vydělal více, než mne stály jeho hodiny.« A dále: »Z českých učitelů neujal se mne nikdo: ptali se po penězích!«

Karel Burian byl pilným a svědomitým žákem svého učitele. Jeho skvělé nadání s inteligencí překonávalo nedostatky cviku a za krátkou dobu hravě vyrostl v technicky připraveného pěvce, o jehož budoucnosti nikdo, mimo závistníky, nepochyboval. R. 1891 loučí se s Prahou na radu kapelníka Národního divadla M. Angra. Brněnský kapelník F. Jelínek, poslechnuv si ho, přemluvil JUC. Buriana ke zběhnutí ze studií a k závazku s Národním divadlem v Brně. Jeho životní dráha byla rozhodnuta. Zahajuje svou světovou kariéru jako Jeník v Smetanově »Prodané nevěstě« 28. září a po triumfálním úspěchu vystupuje v titulní roli »Dalibora« hned den poté 29. září. J. Merhaut vzpomíná: »Karel Burian tehdy po prvé u nás se svým uměním vystupoval na prkna. Skromný a útlý, drobounký hoch, bledý, s načechranými vlasy, v úzké studentské čamarce, přišel na přátelský večer po prvním představení. Byl velmi milý a velmi tichý, básník, který psal milostné verše, z nichž některé v rubrice svých mladých poetů otiskla tenkráte »Niva«.

Emilu Burianovi vyšla hvězda osudu v Karlově

úspěchu. Karlovo rozhodnutí věnovati se umění bylo opět pro Emila rozkazem, za nímž již jeho srdce šlo slepě a odevzdaně. Zkoušel potajmu, aby se mu nevysmáli (Emilův pesimismus byl vždycky připraven zaútočit), svůj mutující tenor a v duchu se již viděl na jevišti v hrdinské pose Dalibora nebo Fra Diavola. Nedalo mu a přiznal se svému bratru, přes to, že se bál výsměchu. (Stalo se totiž již jednou, že jeho snaha, napodobit svého bratra, byla odměněna výsměchem. Karel se tehdy učil hře na housle. Emil ho poprosil, aby ho také zaučoval. Zkusili to, a když to Emilovi nešlo, Karel se smál. A učení dopadlo prapodivně: Emil, dopálen Karlovým výsměchem, popadl smyčec a zabodl ho do not jako středověký meč, bez dalších nároků na jakékoliv zaučování.) Těžko se mu přiznávalo k pěvecké vášni a pokradmu, nedivaje se na bratra a rudý v tváři, odzpíval mu svým »orgánkem« »Zapírat nechci«, až ho Karel netrpělivě přerušil: »Moc toho tam nemáš, Emile, ale když chceš, budu ti nějaké ty hodiny platit.« Bezmezná radost popadla novopečeného »umělce«. Sháňka po učiteli přivedla ho k Pivodovi. K Wallersteinovi nechtěl, nahánět mu svou autoritou hrůzu. Ale za nějaký čas učení u Pivody odešel přece k němu. Vždyť: »Jaké je to učení,« hubovalo jako většina nedočkavých adeptů. »Samé škály a »na, ne, ny, no, nu« a žádné arie ani písnička!« Ale u Wallersteina se k velikému zármutku dozvěděl, že »to« má sice tenorovou barvu,

ale výška chybí. Gymnasium zatím plavalo, jak ani jinak nešlo. Emil chtěl za každou cenu překlenout rozdíl šesti let, který ho dělil od bratra. Rodiče ovšem nechtěli o jeho zpěvu ani slyšet, ale po důkladné Karlově domluvě konečně mu dovolili, aby zběhl z kvarty a jel s bratrem do Kolína nad Rýnem. V Kolíně nad Rýnem dostává Emil důkladné lekce jednak v divadle a jednak od svého bratra. A Emil, mlčelivý, nadšený posluchač, odposlouchává kde jakou chybu nebo přednost tamních zpěváků a do omrzení se po nich opičí, jako většina mladých pěvců v žákovských letech. Karla to spravedlivě rozhořčovalo. Říkal: »Tak, máš pravdu! Máš tam beztak h . . . o a ještě si ho uzpívej.«

Po návratu z Kolína zašel Emil opět k Wallersteinovi, kde se po prvé dozvěděl, že jeho hlas vyspěl v měkký, lyrický baryton. Ale u Wallersteina nemohl dlouho zůstat. Nedostatek peněz nutil ho k sháňce po engagementu. Po dlouhém shánění a po mnohém trpkém zklamání u pražských divadel je angažován pro Moravskou Ostravu řed. Pištěkem a zpívá tam po prvé devatenáctiletý r. 1895 v »Cikánském baronu«. O jeho tehdejším uměleckém sebevědomí svědčí historka, vížící se k tomuto prvnímu představení: Po představení oblékali se všichni účinkující ve společné šatně. Emil se s oblékáním mazlil jako každý začátečník, takže zůstali k posledku v šatně dva: ostravský herec H . . . . la a on. Konečně Emil, odlíčen, při-

stoupil k společné pudřence, aby se napudroval. H . . . . la, zpozorovav to, pravil: »Burriáne, Burriáne! Musíte se pudrrovat. To se ví. Já už jsem tady třicet let a ještě jsem se nepudrroval. A mohl byste být rrád, kdybyste to jednou tak daleko doprracoval, jako já.« Nato Burian klidně: »Tak daleko jsem už dnes: *v Ostravě jsme oba.*«

Povaha bratří Burianů

Povaha bratří Burianů byla jako u všech výjimečných lidí také výjimečná. Zrozeni prostými rodiči, měli být povahové nejprostší, nekomplikovaní, poměrně klidní a nerozháraní. Ale Burianové byli pravým opakem průměrných povah, jako jich talenty byly nadprůměrné svojí živelnou silou. Příbuzenský poměr mezi jejich rodiči a hlavně abnormálnost uměleckého života zračily se v jejich povaze v nejpříznačnějších rysech. Burianové byli navýsost nervosní a citliví na každý sebe jemnější dotyk. Nebyli nikdy ani k maličkosti lhostejní. Nikdy se nenudili a nikdy nebyli spokojeni. Stavy prostého venkovana nebo pokojného měšťáka byly jim cizí, takže do poslední chvíle svých plodných životů nemohli se nikdy ubrániti spěchu, bystrému reagování na okolí a svoji dobu, a nervosní nedočkavosti. Představením nebo koncertem nemohli býti rozrušeni, protože byli rozrušeni vždy. Toto neustálé podráždění nervové soustavy vrývalo do jejich visáží dosti znatelnou stopu. Oba měli tváře rozbrázděny energickými tahy, které se neustále nedočkavě chvěly a měnily. Byli lidé, kteří ve styku s nimi byli stejně neklidní jako oni a působilo to na ně někdy tak depresivně, že se jim zdaleka vyhýbali, ačkoliv je měli jinak ze srdce rádi. Jiným se zdáli bratři Burianové cyničtí,

vaný divadelní projev na scénách soukromých i státních.

Symbolism, v jehož jménu vede Gustave Kahn, Paul Fort, Pierre Quillard, Maurice Denis nápor proti realistickému divadlu a metodě Antoineově, je také v Rusku oblastí, z něhož vycházejí teoretičtí reformátoři divadelní. Ruským Paul Fortem je rovněž básník, Valerij Brjusov. Tomuto dekadentu symbolistovi děkuje ruské divadlo nejenom za popravení realismu a naturalismu v divadle, ale Brjusov dává divadlu již hotové věcné formy a takřka podrobné předpisy k vystavění nových scén a nových účinků jevištních. Valerij Brjusov je pro ruské divadlo proto tak velikým a důležitým zjevem, že jeho básnická představivost a umělecká citlivost nejenom že dovedla odkrýt všecky slabiny jevištního realismu a naturalismu, ale že byla ze Západu informována o divadlech d'Art, de l'Oeuvre, o Maeterlinckovi, Lugné Poéovi, o novém francouzském divadelním dekoru, o úsilí Gordona Craigha, švýcarských a německých reformátorech — že dovedla najít a navrhnout i nové základy. Realismus poráží Brjusov jeho vlastními tendencemi a zásadami.

„Nehledě na všechny novotvary, i v realistickém divadle se daleko vše nejeví jako v životě. Realistické divadlo věnuje pozornost detailům, nedotýká se vůbec základních podmínek scény. Scény realistických divadel bývají jako dříve osvětleny rampami spodními i sofitovými, i světly se stran, zatím co ve skutečnosti světlo buď padá shůry (sluneční, měsíční), nebo proniká oknem, nebo vychází z lampy a svíčky. Žádné divadlo zobrazujíc noc se ještě neodvážilo zůstaviti scénu v plné skutečné tmě. Na každém kroku jsou realistické jednotlivosti režie v rozporu s ostatními: když na př. se zobrazuje dešť, nechává se herec v suchém oděvu; když se zobrazuje západ slunce, padají stíny herců a věcí od rampy přímo ke slunci."

Brjusov však — stejně jako francouzští básníci — napadá realismus nejen z jeho pracovní metody, ale ve jménu poesie a dramatického básnictví. Realistické divadlo je zaujato na tolik detailem, jenž se projevuje nejen v hereckém gestu, rozbitém v celá pásma útržkových nervních záchvěvů, ale i ve scéně, která nějakým syrovým a hrubým detailem (skutečné bláto na jevišti ve „Vládě tmy") odpoutává pozornost diváctva od podstaty děje a proměn dramati-

bavě stolní společnosti, když musil »bavit«, jak si společnost přála. Byli jsme častokrát svědky toho, kdy přísedící společnost po celé hodiny seděla jako zařezaná a jenom výbuchy smíchu doprovázela vynucenou zábavu, kterou jim byl Burian nucen připravit. Nikdy však nemohlo bystrému pozorovateli ujíti, že se Emil rozehřál jako v horečce a všechno to že bylo pro něho neskonalým utrpením. Oběma bratrům bylo nejlépe uprostřed nenáročného klidu, kde mohli snadněji ukrýti svoji stálou rozrušenost.

Zneuznanost roztrpčovala oba bratry nesmírně. I když někdy nevěcné a osobní nájezdy kritiky nebo nepřátel odbývali vtipem, mohli jsme pozorovati, i třeba po dlouhém čase, na vzpomínkách a lecjakých poznámkách, že ani za dlouhý čas na to nezapomněli. Od přírody vlastně *smutní* (tedy ne »veselí«, jak je často hospodští gentlemani popisovali), propadávali pod těmito ranami větší a větší roztrpčenosti, která se pomalu měnila v zatrpklou podivínskost. Byli příliš slabí na celou hordu uličníků, kterých se najde v každém století, ba v každé chvíli jako much. Burianové měli jenom neskonalou pracovní energii, ale nikdy nebyli uspokojeni, a to je, jako každého genia, oslabovalo vůči existenčním ranám.

Jako bratři měli se neskonale rádi. Byla to skutečně příkladná sourozenecká láska. Neslyšeli jsme nikdy z úst jednoho nebo druhého nějakou poznámku, která by byla zlehčovala druhého. Shlíželi se v sobě a byli

spolu nejspokojenější. Žádná, i ta nejzajímavější společnost, nemohla jim vyvážiti jejich rozhovor mezi čtyřma očima, kdy jeden druhému rozuměli, jeden druhého posilovali a obveselovali. A zase to byl Karel, který se šátkem v ruce se smál až plakal, a Emil, který ho obveseloval. Byli si nejlepšími přáteli.

Tradice bratří Burianů

Svojí rozsáhlou koncertní a divadelní činností, produkovanou více než čtvrt století na našich i světových scénách, přinesli *Burianové* to nejcennější za svoji českou národnost: českou pěveckou tradici. Jako Italie svými *Carussy*, Německo *Perony, Demuthy*, tak Československo *Lvem, Hešem, Destinnovou a Buriany* založilo nový pěvecký projev, který nikdy nemůže býti překonán, ale z něhož může mladá generace vždy bezpečně vycházeti vstříc novým pěveckým hodnotám.

Doba, do níž *Burianové* přišli, nebyla nikterak plodná českému pěvectvu. Rakouský režim a nezájem obecenstva ztěžoval jakýkoliv hodnotnější projev a byla-li práce hodnocena, pak musela býti skutečně vytrpěna a vybojována. Idealismus bratří *Burianů* setkal se tedy již v počátcích s překážkami, které předem určovaly jejich pracnou dráhu za uměleckou dokonalostí. Nemůžeme říci, byli-li šťastni. *Karel Burian* po neúspěchu na *Národním divadle* odejel do ciziny dobývat svým zpěvem Čechu skoro nepřístupné pole, a *Emil Burian*, stejně proti intrikám a skandálům bojující, zpíval po cizích jevištích. Avšak jejich touha po obrodě českého zpěvu přiváděla je opět a opět do Čech, kde *Emil Burian* zakotvil, a Karel, skandalosními projevy českých polovlastenců, stal se do-

beská modř, je zakončeno dole nikoli ilusivním obrazem lesa nebo pod., ale řadou růží. A tak byla koncem léta roku 1905 provedena „Smrt Tentagilova" pro členy Uměleckého divadla a pro pozvané literáty, hudebníky a malíře. Představení se líbilo a Brjusov, který byl přítomen a napsal také bystrou kritiku o tomto představení, nachází správně — že byť stylisovanost stala se tu zásadou, přece neztrácí ještě jeviště a herec na „realističnosti". Meierchold i tuto odtělesňující a abstraktní stylisovanost dovede vytvářet realitami jeviště (růže) i realitou lidského těla. Úspěch „Divadla Studia" přivedl Brjusova a básníky skupené kolem „Věsův" a sdružil je v literární byro „Studie". Divadlo našlo pro sebe místo v domě Girše u Arvatských Vorot a vše bylo připraveno k otevření; ale revoluce v říjnu roku 1905 rozkládá organismus tohoto mladého divadla, neboť i velká státní divadla zavírají své scény. Tak rozhodující čin pro historii ruského divadla, ze kterého se rozvíjí celé úsilí „stylisovaného jeviště" v Rusku po celá další desetiletí zůstal jen soukromým majetkem několika umělců a členů Moskevského uměleckého divadla. Meierchold odchází do Petrohradu, a kruh přátel, do kterého se uzavírá, ještě zesiluje symbolistické a mystické sklony pro Maeterlincka: Vjačeslav Ivanov, Georgij Čulkov, Fedor Sologub. Anarchistický mysticismus má také svou představu divadla. Sní o náboženských slavnostech a antickém divadle, o divadle-chrámě. Zvláštním paralelismem se představa divadla-chrámu vyslovuje jako požadavek nejen u zcela artistních a sociálně necitlivých povah jako Gordon Craigh, ale divadlo — společensky náboženská slavnost — je také cílem čistě socialisticky revolučních reformátorů francouzských, německých a zvláště ruských. Nejpronikavěji působí tu kniha a dramata Romaina Rolanda. Stati z knihy „Théâtre du Peuple" vycházely v Paříži už kolem roku 1903. V Rusku se těmito ideami lidových divadelních slavností zabývají Lunačarský, Friče, Keržencev. Lunačarský jako Romain Roland píše nejen teoretické úvahy, ale i dramata. Úhrn těchto snah jeví se ve snaze po „zlidovění divadla", a to zlidovění toho divadla, které právě doba má; realistických a naturalistických her Hauptmannových, Sudermannových, Curelových, Brieuxových, Mirbeauových a ostatních. Výsledky mimo Rusko spočívají v tom, že dělnické a lidové divadelní organisace opa-

od nichž tito nešťastníci utekli. Byly to někdy tak »těžké případy«, že Bohnice by byly bývaly pro ně výhodnějším učilištěm. *Emil Burian,* namísto aby se stal vychovatelem mladé generace, byl donucen společenskou intrikou k příštipkářství a sešívání potrhaných hlasivek a spravování vykašlaných žaludků. *Karel Burian* často se ucházel o vedoucí místo ve výchově divadelních adeptů, ale nebylo mu toho dopřáno, stejně jako jeho bratru. Pěvec, jenž nesl české jméno po Evropě až do Ameriky, nebyl s to zanechati svůj pěvecký odkaz v hrdlech mladé generace.

Přes všechny tyto překážky, přes všechno úsilí zameziti přístup jejich umění do paedagogického oboru, zanechali nám bratři *Burianové* přece neskonalý odkaz: dramatický zpěv a klasický pěvecký projev. Objevili nám slovo a pěvecký akcent. Obrodili moderní koncertní produkci, osvobodivše ji od zbytečných, nevkusných příkras a jevištní nečistoty. Dali základ modernímu opernímu výrazu, který je nejvíce patrný na mladé *skladatelské generaci.* Ukázali nám nejenom krásu zpívaného slova, ale i bohatost lineárního zpěvu, jenž je opět základem nové operní lyrické formě. Jestli tak zvaní paedagogové se snažili utlumit jejich vliv na dorůstající generaci, bude to mladá *skladatelská generace,* jež donutí naše pěvce k novému objevení *burianovské tradice,* třeba již v novějším smyslu, ale svými kořeny tam, kde Burianové dali to nejkrásnější a nejhodnotnější.

Burianové na koncertu a na scéně

Máme-li spravedlivě posouditi uměleckou působnost *bratří Burianů*, nemůžeme ani koncertní, ani scénickou posuzovati zvlášť. Oba, jak *Karel*, tak *Emil*, projevovali stejné vlastnosti, ba, srovnáme-li je, i obdobné reprodukční schopnosti na divadle i na koncertu. Opera i koncert byly jim nejvlastnějším projevem jejich geniality, takže v prvém i druhém mohli jste bezpečně očekávati, že se setkáte s nejvyšší dokonalou reprodukcí. Nebylo to nikterak obyčejným přívlastkem jejich umění. Často se shledáváme s divadelními umělci, jejichž koncertní působnost rovná se nule a opět nalézáme koncertní pěvce, kteří, ačkoliv mají všechny disposice k dokonalé komorní produkci, na jevišti ztrácejí všechen půvab, ba vypadají někdy i komicky. Tato specialisace oboru byla vzdálena pěveckému umění bratří Burianů tak, že iste se při nich marně rozhodovali pro ten či onen obor. Jejich nevšední inteligence postavila je nad specialnost oborů, že nevnášeli ani do divadla, ani na koncert cizorodých elementů. Na koncertním podiu ztráceli svoji vyslovenou divadelnost a na divadle koncertnost, přes to, že jejich koncertní zpěv nepřestával býti *živým zpě-*

vem jaksi vnitřně dramatickým a jejich dramatický zpěv neztrácel se v bezdůvodných parlandech a scénických nevkusech à la »trhání kulis«. Tyto dva obory přes jistou vnitřní souvislost nepřekážely si navzájem, jako u mnoha současných i minulých pěvců, nýbrž byly v jejich pěveckém podání přísně ohraničené, podrobené vlastní organičnosti, vlastní vůli a soudnosti. Komornost burianovského koncertního podání nevybočovala nikdy, ba ani tehdy, byla-li skladatelem *programově opomíjena.* Nezapomeňme, že *Burianové* vyrůstali z programního romantismu a končili v rozkvětu symbolické a literární hudby, která skoro volala po znečištění koncertního zpěvu dramatickými prvky. Nedivme se tedy, vyvolala-li vytříbená komornost burianovského podání často i velmi ostrý odpor stoupenců hudebního literarismu. *Karel a Emil Burian* vyrovnávali se s literárností hudebního programu přes to po svém. *Zvýšili srozumitelnost slova.* Často jsme mohli slyšeti obdiv nad jejich hudební deklamací. Většinou to byly neuvědomělé postřehy, přičítané jejich pěvecké technice. Avšak jejich pěvecká technika spočívala na zcela jiných podkladech, než na vyzpívání slova. Věděli dobře, že moderní hudba a pěvec musí se vyrovnávati ve slově. Věděli, že kompromis mezi hudbou a poesií nesmí býti podtrhován znečištěním slovní krásy. Vyrovnávali literární program krásou správně deklamovaného slova. Nebyla to jenom jejich pěvecká technika, která jim poroučela

produkovati komorní skladbu nebo moderní drama tak, aby posluchač nemusel sledovati text nebo literární program. Na koncertu nebo v divadle při zpěvu *Burianů* nikdo si nemusil stěžovati, *že nerozumí skladbě.* Nebyla to jenom školní technika, která objevovala krásu akcentů českých vět a slabik. Technika byla někde zcela jinde, tam, kam již obyčejně nesahaly vědomosti většiny kritiky, neboť ta se zajímala ponejvíce snadněji srozumitelným povrchem, na nějž přišila obligátní žurnalistické věty. Žurnalismus nikdy nebyl s to vyrovnati se s neobyčejně jemnými odstíny burianovských hrdel. Vyrovnanost v tónu, hlas bez nejmenších kazů, bez tremola, bez zbytečné nosové barvy, bez obligátního českého knedlíku. Abnormalita*) jejich hudebního ústrojí, od přírody snížený ohryzek, umožňovala jejich hlasu nesčetně odstínů, které se vymykaly všem naukám a školním příručkám, z nichž po většině čerpá veřejnost své poučení. Hlasová indisposice byla balsámem jejich pěveckému umění. Burianové zpívali nejkrásněji v hlasové indisposici. Ba *Emil Burian* zpíval skoro všechna svoje představení při rýmě a chrapotu. Uvážíme-li tyto t. zv. překážky, vidíme teprve, s jakou vůlí a technikou musili vyzpívati své role a s jakou pílí přicházeli ke svým

*) Oba se podle lékařského dobrozdání udržovali pouhou duševní energií. Měli oba tak abnormální hrdla (křivé nosy, krvavé hlasivky a j.), že jejich zpěv byl spíše paradoxem vůle, než normálním projevem.

Wagnerovo »Rýnské zlato« v Bayreuthu
(K. Burian druhý zleva jako Loge)

K. Burian Siegfried »Walküra«

K. Burian Siegfried »Götterdämmerung«

rolím a obsáhlým pěveckým partům. Oba, Karel i Emil, svými krytými tóny a vymezením svých rejstříků obsáhli rozsah nejnesnadnějších partů, jaké kdy byly od *Mozarta, Wagnera, Smetany, Mahlera* až po nejmodernější skladatele napsány. A vždycky to byla vymezená stylovost, se kterou přinášeli jednotlivé skladatele. Slyšel-li někdo od *Karla Buriana Leoncavalla,* nechápal, že by tentýž mohl stejně bezpečně zpívati *Tristany* a *Herodesy. Emil Burian* zpíval koloraturní *Figary* a *Don Juany* a nepoznali jste v něm vážného *Voka* nebo mysteriosního *Amfortase.* Pětadvacetiletí činnosti *Karla Buriana* oslavili bratři výběrem písní celého čtvrtstoletí. Čtvrtstoletí české písně! Jak neskonalé možnosti pro jejich tvůrčí talenty. Byli zpíváni: V. J. Novotný, Em. Chvála, Al. Jiránek, J. z Kaánů, K. E. Macan, B. Jeremiáš, J. B. Foerster, K. Weis, K. Stecker, K. Kovařovic, O. Horník, A. L. Vymetal, B. Vendler, K. Pospíšil, Ed. Tregler, K. Hoffmeister, R. Zamrzla, Vít. Novák, F. Doskočil, Fr. Picka, Ad. Piskáček, O. Nedbal, Fr. Neumann, Ot. Nebuška, J. Jindřich, Fr. Spilka, Ot. Zich, G. Roob, Ot. Ostrčil, L. Vycpálek, Jar. Křička, Jan Kunc, J. Novotný, V. Štěpán, Jar. Jeremiáš, K. B. Jirák a Jar. Kvapil.

Účastník tohoto stylového festivalu nemohl býti nikterak na pochybách, že vidí před sebou dva dokonalé umělce, udávající tón všemu, co dnes má přinésti mladá pěvecká generace. Nikdo z žurnalistické kritiky nemohl tehdá napsati, že to byl pouhý repro-

dukční konglomerát žijících skladatelů. Ve »Čtvrtstoletí české písně« dokázali *Burianové* nejlépe svoji stylovou schopnost, svůj tvůrčí talent, ve kterém umělci přetvořili i své vlastní vztahy v nekompromisní projev, kde každý akcent, každá linie zpívaného slova vynikla nad úroveň obyčejné koncertní reprodukce. Nebo vzpomeňme *Karla Buriana* a jeho reprodukce *Mahlerových* cyklů! Přes sólovou vypjatost *Karel Burian* v nich nebyl hvězdou. Nepovznášel se nad psaný part jako někdo, od něhož očekáváme nerovný boj mezi sedmdesáti- až stohlavým orchestrem a sólovým jedincem, ale spojil se s kolektivem, jehož umělecký předpoklad ho nutí, aby, seč může, povznesl dílo nad reprodukční úroveň. Kdo by chtěl srovnávati stilovou čistotu národních písní, zpívaných *Emilem Burianem,* s jeho reprodukcí *Dvořákových »Biblických písní«* za kongeniálního spoluúčinkování *»Českých Filharmoniků«* nebo s klasickým partem *»Posledních věcí člověka«?* Premiéra *Štěpánových* a *Vycpálkových* písní v *»Písňovém spolku«* nebo několik provedení *Schubertových* a *Corneliových* cyklů byly opětným důkazem klasické čistoty *Emila Buriana.* Všichni ti skladatelé jako by byli vystupovali z úst *Burianů* osvobozeni a očištěni od zbytečných reprodukčních podružností. Nebylo v nich jediného zbytečného ritardanda nebo acceleranda, jediné koruny. Studium děl konalo se s největší precisností, bez ohledu na vnější zálibu pěvců. Rozhovory o skladbách protahovaly se někdy

dlouho do noci, než se přikročilo k hlavnímu studiu. *Karel Burian* četl partitury jako noviny. Hudba byla mu projevem citovým i visuelním. Emil vyseděl často dlouhé hodiny nad jednotlivou frází a hledal její nejvlastnější dynamiku v sotva postřehnutelných odstínech. Často jim byly vytýkány rozdíly. *Karel Burian* prý byl temperamentnější svého bratra, který byl často nazýván chladným technikářem. Nic nepředloženějšího nad tuto domněnku! Kdyby byl býval ten který referent rozpoznal rozdíl mezi hrdinným tenorem a lyrickým barytonem, nebyl by nikdy psal o rozdílech mezi nimi. Jaký je rozdíl mezi pikolou a kontrabasem? Můžete říci, že je trubka temperamentnější než housle? Je soprán techničtější altu? *Karel Burian* explosivností svého hlasu nemohl nikdy dosáhnouti ambicí svého bratra, jako *Emil* nemohl svůj lyrický baryton změniti v heroický, explosivní úder. Je to vždycky nedostatek orientace, jak u pěvců, tak u kritiky, směšují-li pěvecké obory. Pravda, že *Karel Burian* zpíval lyrické partie, než se stal speciálním wagnerovským pěvcem, ale nikdy nebylo jeho doménou zeslabovati svůj hrdinný charakter zbytečným exponováním se v cizorodých partiích. Tak i *Emil Burian* vystoupil málokdy ze svého oboru a to snad jen tehdy, byl-li repertoirem k tomu donucen. Pak zpíval svoje role s nechutí, bez uspokojení, a trojnásob jej mrzelo, když v posudcích četl, že svým malým hlasem na to nestačil. To byl tragický omyl většiny referentů,

že neviděli nebo nechtěli viděti v něm speciálního lyrického barytona, a že od něho očekávali bezvýraznost *repertoirního pěvce. Ani Karel ani Emil* nebyli nikdy repertoirními silami, jako jimi nebyli *Carusso, Patti* a jiní. Mohli zpívati denně, ale nikdy to nebyl tuctový výkon repertoirních sil. *Emil i Karel* přistupovali ke koncertní a divadelní reprodukci jako k přijímání hostie, která nikdy nemohla sevšednět, poněvadž věřili. Ba, věřili až do poslední chvíle svého plodného života. *Emil* ani *Karel* se nevzdávali na smrtelné posteli svých tvůrčích sil. Je známo, že *Karel Burian* psal dopisy svým přátelům, plné tvůrčí naděje. *Emil Burian* hořce plakal, když po operaci, ještě v plné víře na uzdravení, byl ochuzen o svého klasického *Kalinu*, v němž sklízel snad největší úspěchy ze všech svých smetanovských postav.

Burianovská poctivost ve studiu byla obdivuhodná. Nebylo tónu nebo slova, které by byly přišly nazmar v jejich podání. Jak byl v *Německu* a v *Americe Karlem Burianem* objeven *zpívaný Wagner*, tak v Čechách objevil jeho bratr *zpívaného Smetanu*. Jejich poctivost obrážela se nejenom v plodných liniích hlasového fondu, ale i ve všem, co skýtalo dokonalé typy, stabilní umělecké typy. Proslulé bylo jejich herecké podání dramatických postav. *Karel Burian* prošel německou pohybovou školou, která zdůvodňovala pohyb hudby pohybem těla. Jeho *Herodes* nesl všechny známky poromantické režie. Masky, jimiž skutečně

ztělesňoval psanou hudbu, nebyly stereotypními šablonami kadeřníků a operních tenorů. *Emil* stilisoval pohyb dříve, než byl o to požádán. *Janáčkova »Bystrouška«* nebo *E. F. Burianův »Adam«* byly toho nejlepším dokladem. Dal si od svého syna vysvětliti celou strukturu partitury, než přikročil ke spolupráci s režisérem. Učil se partie nazpaměť již do prvních zkoušek a aranžování prováděl s důkladnou přísností. Znalost hlasu rovnala se znalosti techniky těla a to bylo, proč se zdálo vše u *Burianů* tak lehké a plynulé. Ničeho tak nenáviděli, jako »trhání kulis«. Pathetičnost romantických pohybů, přes to že byla kolébkou jejich kariéry, byla jim vzdálenější, než moderní herecký projev. U *Emila »Bohême«* a *»Lazebník«*, u *Karla »Evangelista«*, *»Komedianti«* a *»Herodes«* jsou ještě v dobré paměti současníků.

Wagnerismus Karla Buriana

Karel Burian byl proslulým představitelem wagnerovských postav po celém světě. Pouhé plakátové uvedení jeho jména stačilo, aby rozrušilo parter i galerie očekáváním nadprůměrného stilu jeho umění. Nebyl to však nervosní rozruch před vystoupením výškových tenorů nebo profesionálních krasavců. *Karel Burian* nevzbuzoval dojem flirtových hrdinů, kteří by krásou svého meče nebo ladnou jízdou na koni uchvacovali obecenstvo. Obdiv *Karlu Burianovi* vzbuzovalo jeho neskonalé dramatické umění, které prýštilo jako geysír z čistého nitra hudby. Kdo by byl očekával, že uslyší starý wagnerovský zpěv s tvrdými akcenty německých recitativů, bez lineárních nuancí, bez dynamiky, s rozvláčnými gesty, podivil by se skromnosti výrazu, se kterou *Karel Burian* uváděl *Wagnera* tam, kde ho chtělo míti jenom jeho čisté umění. Dramatické postavy Wagnerovy vyvíjely se v *Burianově* podání takt od taktu uvědomělým crescendem, bez ohledu na operetní líbivost gážových hvězd, které za cenu svého umění posílaly své »pohledy« klace.

Karlu Burianovi byl v Čechách wagnerismus vyčítán. Zapomnělo se však, že kromě *Smetany,* a to opět

jenom jeho dvou exponovaných rolí: »Dalibora« a »Lukáše«, nebylo tehdá skutečně burianovské role v dramatickém podání. Zapomnělo se, že *Burianův* wagnerismus byl vlastně inspirován negací české umělecké veřejnosti vůči *Karlu Burianovi.* Ba zapomnělo se také, že jsme byli sami vinni svým vnitřním nesvárem a špatnou propagací *Smetany,* že se za hranicemi ujala pouze »Prodaná nevěsta«, takže Čech s dramatickými ambicemi, donucený existovati v cizích službách, nemohl, leč projevovati své umění v dílech jemu přístupných. A můžeme mnohem lépe dokázati škodlivý wagnerismus u těch, kteří s *Burianovým* wagnerismem nesouhlasili, neboť *Karel Burian* byl reprodukčním umělcem, jehož hodnotám se v Čechách nedostalo průchodu a čeští wagnerovci nemusili, ba neměli nejmenšího práva *ztotožňovati Smetanu s Wagnerem.* Wagnerismus *Karla Buriana* byl wagnerismem pro Wagnera a nikoli jako u vykladačů *Smetany* wagnerismem ve *Smetanovi.* Burianovi nebylo wagnerianství vyznáním jednotného stilu a nikdy ho nevměšoval do ostatních svých postav, což bylo nejlépe zříti na jeho *Daliboru* nebo *Kozinovi,* v nichž vytvořil typy protichůdné stilu *Lohengrinů* a *Tristanů.* Jeho wagnerismus vyrůstal z jeho pěveckého oboru a nikoli, jako u jeho odpůrců, z uměleckého vyznání.

Před uměleckým vítězstvím *Karla Buriana* ve wagnerovských postavách byl *Wagner* chápán všemi

pěvci jako humpolácká recitativní hudba, v níž každé slovo bylo zbytečně přeexponováno. Široká osudová linie *Wagnerovy* hudby ztrácela se v roztrhaných větách bez lineární dynamiky. *Karel Burian* včas pochopil, snad zde bylo jeho slovanství lepším vodítkem než všechna teorie »Wagnerforscherů«, úzkou souvislost hudby a slova v lineární dynamice. Spojil zbytečnou akcentací rozrušené hudební věty, pozdvihl osudovou dynamičnost a apotheosnost básně, a zbavil recitativ pompésní zaostalosti, s níž němečtí pěvci zhyperromantisovali svého velkého romantika. Je ještě v dobré paměti rozrušení, s jakým byly s počátku přijímány jeho postavy.*) *Karel Burian zpíval Wagnera* na rozdíl od pompésních křiklounů, kteří romantické postavy měnili na nafouklé ochotnické hrdiny à la »Kašpárek a sedm loupežníků«. Je vidět tedy, že *Burianův* wagnerismus nebyl tak zhola oddisputování hodný. *Wagnerismus* českého pěvce, jenž svojí slovansky cítící duší objevoval Němcům jejich vlastního skladatele. Mohli bychom mluviti snad o zlyrisování Wagnera, kdyby to nevypadalo příliš absurdně.

Burianovu snahu o »zlyrisování« můžeme zříti i v jeho četných překladech, které, bohužel, nenašly u nás příliš vhodnou půdu. Náš názor o Wagnerovi se nikdy nemohl srovnávati s wagnerismem *Karla*

*) Viz Nejedlého kritiku »Čertovy stěny«, v níž se *Emilu Burianovi* dostává stejně ubohých výtek, jako *Karlu* s počátku v Německu.

Buriana. Jsme příliš kožení v rozboru Wagnerových prací, snad koženější než Němci, a nejvíce trápí teoretiky, že i *Smetana* nemůže podlehnouti koženosti jejich teorie. *Karel Burian* viděl ve Wagnerovi více než reformátora operní formy. Nemohl se spřáteliti s pouhou prázdnou přefilosofovanou reformací, a proto jeho Wagner dožíval se tolik úspěchů i za mořem. Byl to Čech, jenž objevoval wagnerismus světu, a to si měli tenkrát páni vlastenci uvědomit, když mu předhazovali germanismus. Smetanův případ je asi pro nás standardní taktikou, jak se ochuzovati o nejlepší z nejlepších.

Janáčkův realismus a Emil Burian

Emil Burian nebyl nikdy konservativcem. Vyvíjel se do poslední chvíle svého života nevídaným tempem, a také jeho poslední leta přinesla nejkrásnější ovoce jeho umění. Byl dokonalým pendantem svému bratru. To, že se houževnatě přes všechny překážky a ústrky dal do služeb Národního divadla, postavilo ho bezprostředně před choulostivý a těžký problém: vytvořiti klasický typ tradičního českého pěvce. Dokazoval to ve všem svém počínání. Byl skromným pracovníkem a stejně skromný byl i jeho dramatický výraz. Jeho láska k rodné hroudě prospěla našemu jevištnímu vzmachu netušenou měrou, a je mnoho litovati, že i jeho bratr nemohl se tak *bezprostředně* zúčastniti tuzemského boje o nový pěvecký charakter. *Emil Burian,* stejně jako jeho bratr, vyrůstal z výkvětu romantického divadelnictví a z pěvecké samovlády. Brzy pochopil, že nedostatek české pěvecké kultury netkví v nedostatcích talentů, ale v neorganisovanosti a nekulturnosti projevu. Šel za vzorným příkladem staršího bratra, jehož studium ho uvádělo v nadšení. Později transponoval Karlův wagnerismus do svého lyrického oboru a domáhal se osobitého vý-

razu v *Mozartovi, Wagnerovi* a *Smetanovi.* Tito tři geniové byli mu vzorem nejčistší dramatické práce až do smrti. Kdo od něho slyšel *Dona Juana, Wolframa, Voka* nebo *Tomše,* tušil, že se za těmito postavami skrývá více než divadelní korepetice. Stavba těchto postav byla jeho životním dílem, které můžeme bez obav srovnati s *Hamlety* a *Cyrany* našeho velkého *Vojana.* Nejsilněji z těchto tří skladatelů na něj zapůsobil *Smetana.* Nebylo debaty, aby se v ní nedovolával jeho zářného příkladu. Co bylo při tom nejkrásnější, a řekněme nejpokrokovější, že se ho nedovolával autoritářsky, to jest tak, aby byl v něm vzbuzoval dojem koženého vyznavače kvint a sekst. Naopak: obdivoval jeho geniální sílu »neustále vpřed«, jeho pokrokářství a utrpení pro víru v moderní, tvůrčímu duchu ničím neohraničitelný život. *Smetana* mu byl vzorem geniálního *současníka.*

S takovýmto smetanismem přijímal *Emil Burian* díla, která se již zdánlivě vymykala jeho vyznání. Přes *Kovařovice, Foerstera, Křičku* a *Ostrčila* dostal se do zcela protichůdných sfér, v nichž by byl pěvec jiných kvalit sotva tak obstál, jako on. *Dospěl moderního lyrismu a realismu.* Svým synem nechal si přehrávati všechny moderní skladatele, od *Skrjabina* až po *Stravinského, Hindemitha* a *Milhauda,* disputoval o nich a snažil se vyjíti vstříc všemu, co i mohlo býti naprosto protichůdné jeho názoru. Opakujeme: *Emil Burian* nebyl nikdy konservativcem. Postaven

před živoucí problém, přijal ho jako pracující člověk, jako umělec, toužící po pokroku a vzestupné síle umění svého národa. Jeho sarkastické vtipy byly někdy špatně chápány, takže se mohlo souditi o opaku našeho tvrzení, ale tři fakta dokazují pravdu: *Emil Burian* zpíval Kučinu v Ostrčilově »*Poupěti*«, Revírníka v Janáčkově »*Bystroušce*«,*) a sestavoval program cyklických koncertů, které by byly znamenaly celý moderní písňový vývoj, a kterým jenom smrt zabránila v uskutečnění. Chtěl dokonce vydati i moderní nauku o dramatickém a operním zpěvu s moderními solfeggiemi, jež by byla zahrnovala všechen vývoj od smetanovských dob až po naše dny.**) To jsou více než hmatatelné důkazy o pokrokovosti Emila Buriana, která tak často byla špatně vykládána falešnými vykladači a kritiky.

Emil Burianův lyrický fond a citová hloubka nebyla nikdy schopna negovati projev moderní lyriky a dnešního realismu, jak jsme to viděli v Kučinovi a Revírníku. Herecká i pěvecká hodnota těchto postav byla nejen dobře podána, ale nad průměr vyslovena v pravé moderní postavě. Slovo, jedno z největších vymožeností moderní zpěvohry, bylo *Burianem* zazpíváno s jeviště po prvé v té kráse, v jaké si ho moderní hudba jedině může představit, ale jemuž nikdy

*) Adama v Burianově »Před slunce východem« dodáváme v poznámce.

**) Vyjde v podání E. F. Buriana.

nepadl lyrický fond *Burianova* hlasu za oběť. Naopak. *Burian* objevil lyriku v moderní hudbě. Před ním bylo u nás na denním pořádku, že se propagoval moderní zpěv jako součet rytmů a těžko intonovaných skoků. Myslelo se, že septimový interval v šestnáctinách musí býti vyštěknut bez ohledu na slovo i na tón. Většina moderních oper tehdá i dnes musí na čas zaniknout pro tento neinteligentní neinteres pěvců, jimž školy nedaly ani kvintovou, natož moderní intonaci. Každý konsonant byl *Emilu Burianovi* drahým kamenem, který ztratit, znamenalo, ztratit všechno. V tom vidíme modernost *Emila Buriana,* že objevil v *Kučinovi* a v »*Bystroušce*« nový, moderní zpěv, nový *lyrický realismus.*

Kariéra Karla Buriana

První engagement *Karla Buriana* bylo v Brně r. 1891. Tenkrát se brněnské divadlo zdárně obrozovalo. Jeho ředitelem se stal žurnalista *Václav Hübner,* manžel naší jedinečné dramatické umělkyně. Byl to divadelní nadšenec, jehož ideám se hledělo s největšími nadějemi vstříc. *Karel Burian* nastoupil po Italu *Venturinim,* tenoristovi měkké kantileny. Kapelníkem byl *František Jílek,* který byl na *Karla* upozorněn *M. Angrem,* kapelníkem Národního divadla v Praze. Z tehdejších *Burianových* kolegů nutno jmenovati barytonistu *Šíra,* sopranistku *Wollnerovou,* paní *M. Ryšavou, M. Hübnerovou, R. Innemanna, J. Vávru* a *K. Želenského. Burian* byl zavázán na jeden rok. *V. Hübner* píše: »Pamatuji, jako by to bylo včera, jak jsme dojednali všecky podrobnosti jednoho krásného odpoledne na počátku července 1891 v zahrádce, či lépe řečeno v těsném dvorečku bývalé Donátovy pivnice ve Spálené ulici.« Honorář nebyl nikterak závratný, ale *Karlovi* bylo, jako by spadl do zlaté studně, jako celoživotnímu chudákovi, který zdědí milion. První představení *Burianovo* byla »Prodaná nevěsta«. Tehdy ovšem nebylo ještě ani potuchy po jeho wagnerovských postavách. Jeho mládí bylo lyrické postavě i v hlasu. Ba, dokonce to vypadalo

tak, jako by měl míti před sebou kariéru výškového tenora. »Obdivovali jsme se jeho svítivému, kovově lesklému a vyrovnanému až do výšek tenoru, jeho nosnosti a síle,« píše současník *V. Běhal. Karlovy* dramatické postavy působily, přes svou začátečnickost, rozruch v zaostalých poměrech starého Brna. Absolvoval hlavně »Dalibora«, »Prodanou«, »Hubičku«, »Troubadoura«, »Cavallerii Rusticanu« a »Studeň«. Většina českých oper, k nimž lnul svým slovanským temperamentem, a jimiž také nejvíce uchvacoval. Leč trvání jeho engagementu nebylo dlouho souzeno. Neutěšitelné brněnské poměry (nedostatečná budova, které říkali »stodola« atd.) donutily tehdejší správu k tourné po Moravě. »Že jsme tak záhy musili pryč z Brna,« píše *Burian,* »byly příčiny rozmanité. Brno bylo německé, vyšňořeno nádherným divadlem, a u nás ve »stodole« mrzlo, mezitím co bylo v německém hřejivo a útulno. České obecenstvo bylo přes dokonalá představení netečné a proto se pracovalo s věčným deficitem.« Brno tedy zkrachovalo. *Burianovi* se na tourné nechtělo, ale studem před rodiči, kteří stejně jeho kariéře nepřáli, studem před kolegy a závistníky donucen, jezdí se společností od města k městu. Kočování *Karlovi* »nesedělo«. Hledal příležitost, jak by se zbavil neklidné práce po venkově. Pokusil se o štěstí v pražském Národním, ale potázal se se zlou. Píše o tom: »Také první místo ve sboru nabízeno mi Národním divadlem, ačkoli tehdejší vládce a pán při

zkoušce, kterou jsem podstoupil na doporučení Angrovo, v neochvějné neomylnosti shledal, že se při vysokých tónech červenám. Když jsem si dovolil podotknout, že snad pod šminkou to červenání nebude znát, bylo mi, jako bych byl na tváři páně ředitelově četl: ani do sboru vás nechci.« Hrdost soběstačného *Buriana* nehledala protekcí, které byly a jsou odedávna při našich prvních scénách v praxi. Přijal první nabídku, která se mu naskytla. Kapelník *Škroup,* zkrachovaný muzikant, ale dobrý agent, zaopatřil mu smlouvu do baltského Ruska. V Revalu hledali lyrického tenora. Smlouva byla výpověďní po zkušebním měsíci. *Burianovi* nezbylo, než smlouvu podepsati.

Reval. Dvaadvacetiletému *Karlovi* naskytla se zde první příležitost »ukázat se« před mezinárodním forem. Německo-ruské publikum nebylo tak přísné na mladého Čecha a jeho podivnou výslovnost, jako by bylo v jiném německém městě: a tak *Burian* si odbyl první křest německým ohněm. První představení bylo »Troubadour«. Rozkošné jsou jeho začátečnické rozpaky: »Přišel jsem do zkoušky, uctivě se poklonil, řekl, že se jmenuji Burian [při čemž jsem ovšem nekladl žádné váhy na jedno nebo dvě »r«,*)] postavil se do koutka a spustil. Ať mne oslovil kdokoli, více než

*) Narážka na »aféru« českých t. zv. nacionalistů, kteří vyčetli K. Burianovi, že ho psali v cizině s dvěma »r«, zatím co jiní čeští pěvci byli angažováni u Národního divadla pod německým pseudonymem.

K. Burian »Tannhäuser«

K. Burian »Parsifal«

Strauss »Salome« (premiéra v Drážďanech) K. Burian

K. Burian na první cestě do Ameriky
(Tenoristé: Bonci, Slezák, Burian)

»ja, ja«, »nein, nein« ze mne nedostal, dělal jsem zkrátka dojem idiota, což při mém tenorském povolání nemohlo být přímo nápadné, anebo dojem zoufalce, což za daných okolností také nebylo k podivení . . .« Troubadoura absolvoval s uznáním kritiky. Nato odřekl jeho kolega tenor *Moscow* Fausta a *Burian* musil v poslední chvíli zaskočit a zpívat německy, což znamenalo celou roli se přes noc naučit znova, protože Fausta zpíval pouze česky. Vyhrál to tak, že zpívá nato v »Lohengrinu« a referent v »Revaler Zeitung« píše: »Včera nám poslal svatý Grál nejmladšího ze svých reků, aby bojoval za čest Elsy z Brabant; on zvítězil a vybojoval také čest našeho divadla.« *Burianova* píle nezůstává neodměněna: po sedmi měsících v Revalu podepisuje smlouvu s Lipskem.

Kdo ví, co tehdy znamenalo Lipsko v hudebním světě, pochopí, jaká strážeň čekala mladého *Karla.* Četné prvořadé koncertní festivaly, spojené se závratnou činností nakladatelů, kteří tenkrát hráli světový prim, postavily Lipsko mezi světová města, která rozhodovala o bytí a nebytí umění a umělců. Světoví dirigenti střídali se tam s primadonami a virtuosy. Vyniknout mezi nimi bylo utopií pro začátečníka, jako byl *Burian.* »Bylo mi tenkrát dvaadvacet let, droboučký suchánek hladové tváře, kolem prsou 70 cm, v pasu ztepilejší, než mnohá lipská slečinka.« Popisuje sama sebe *Karel Burian.* »Spíše studentík, než primo tenore amoroso anebo dokonce eroico.« Tak ani

zjevem nevzbuzoval *Karel* veliké naděje na výhru. A přece byl na slepo angažován ředitelem *Maxem Staegemannem,* hrdinným barytonem atd. Byl toho vinen světový agent *Sanftleben,* jemuž se *Burian* v Revalu zalíbil. Lipsko dopadlo špatně pro *Karla.* Kritika ho sice přijala na milost (a to bylo pro něho skutečné vítězství, zpíval-li vedle *Doxatové,* zpěvačky s ohromným fondem, a *Schelpera,* proti němuž si připadal jako střízlík), ale *Staegemann* spokojen nebyl. Zavolal si ho druhý den do kanceláře a bezvýhradně ho odmítl. »On«, hrdina všech hrdinů, vychovatel *Karla Perona,* z nejslavnějších barytonistů světa, »on« se měl dívat, jak tenorek bez postavy, bez tváře, někdo, kdo se jen tak z ničeho nic objeví, stal se rovnocenným kolegou pěvců, jako byl *Demuth, Marková* nebo *Wittekopf.* »Apropos, ten hlas!« řekl. »To je pravý, nezfalšovaný vídeňský operetní hlásek, krásného zvuku, jako stříbrná nitka, hlásek, který vám při reelním vedení a rozvoji zaručuje krásnou kariéru operetní, na niž vás kromě toho poukazuje malá, svižná postava, váš jistě ne klasický obličej, o nosu ani nemluvě . . .« *Burianovi* se zbořila vysněná kariéra. Vybral si honorář a vandroval. Bez nálady, bez chuti, jen s tou tvrdošíjnou energií za cílem. »Za deset let, dal Bůh, a já byl prvním hrdinným tenorem na Dvorní opeře v Drážďanech«, píše potom ve vzpomínce na *Staegemanna,* která mu byla trpkou i v posledních letech života.

Karel Burian byl tedy lyrickým tenorem. K operetě přece nešel. *Staegemannův* obnos byl pro něho příliš zřejmý. Bezradnost přivedla jej k Baumannově společnosti, která provozovala Smetanovu »Prodanou nevěstu« za hranicemi. Ředitel *Baumann* byl ředitelem brněnského německého divadla. Obchodník, především obchodník, vyznal se v proudech světového zájmu. Stoupající kurs Smetanovy »Prodané« přivedl ho na myšlenku utvořiti společnost, která by s tímto klasickým dílem jezdila po zahraničních městech. Ensemble sestavil spolu s kapelníkem *Škroupem*. Byli v něm Němci i Češi, vkusné vybraní z celé říše: Kapelníci, *Čech* a *Jílek*, režisér *Šmaha*, baletní mistr *Berger*. Pěvci: *Arden, Braun, Klein, Žalud, K. Burian, Maturová, Jelínková* a *Davidová*. S tímto ensemblem jede *Burian* do Berlína, kde Smetana slaví pravé triumfy a je to jisté zásluhou Baumannovy společnosti, že se »Prodaná nevěsta« stává později sloupem repertoiru Státní opery. Ovšem, *Karel Burian* nepobyl příliš dlouho v Baumannově ensemblu a při první příležitosti podpisuje smlouvu s ředitelstvím divadla v Kolíně nad Rýnem.

V Kolíně nad Rýnem prodělával *Karel* svá tovaryšská leta. Pod ředitelem *Hofmannem* absolvoval nesčetné reprisy Troubadourů, Raulů a jiných lyrických partií. Skvělost boulevardového repertoiru, pečlivost režisérů a příklad pěvců, jako byli *Moran, Oldenová* a tenor *Kalisch*, technikář, pěvec s úžasným

tónem, byli nejlepší školou, které se mohlo *Burianovi* dostat před jeho vítězným vstupem do světové kariéry. *Burian* se přiznává, že vyposlechl všechna představení a že všechnu svoji energii věnoval k učení a obrábění svého pěveckého a hereckého temperamentu. Kolín nad Rýnem je mezníkem v *Karlově* kariéře. Všechna *Hofmannova* snaha, udržeti *Karla Buriana* na Rýně, byla marna. *Hofmann* normalisoval talenty a *Burianův* temperament nesnesl tíhu šablonovité virtuosnosti. Měl toho virtuosního lyrismu nad hlavu: »Ta jejich tajemství nejsou nevyzpytatelná, a jejich problémy — abych se nesmál — lze se třemi zdravými smysly (víc jich tenoři beztak nemívají) pochopiti.« *Staegemann* vězel v tvrdém českém čele našeho pěvce. Tenore amoroso je vybojován. Opereta? Jakápak opereta! Tenore eroico je sen, za kterým se žene do Hannoveru. »Z městského divadla na královskou operu! To už tenkrát pro mne něco znamenalo. Královská opera, a k tomu v Hannoveru, v tom slavně historickém v divadelní kronice. To budou v Praze koukat! Čerta mohl jsem vědět, že v Praze nikdy »nekoukají«, kdybys byl třeba komorním pěvcem sv. Cecilie v nebeském ráji . . . Kdybys něco znamenal, byl bys »u nás«. Co »něco« je, je u Národního, a basta. Stará melodie, zpívá se jako: Po řece Vltavě plave krokodil.« S trpkým steskem vzpomíná na Prahu, ze které byl intrikami vypuzen, a nezájem její jej bolí více, než ho těší úspěch Kolín-Hannover.

Hannover — poušť německého sentimentálního nevkusu. Leoncavallo, bůh saisony. Intendant *z Leppel-Gnitzů,* zapřisáhlý nepřítel Wagnera a moderního pokroku vůbec, brzdil vývoj celého divadla, neštítě se ani nejhorších prostředků. Obecenstvo žádalo »Tristana«. Pan *z Leppel-Gnitzů* (nevědělo se ostatně ani, jak se intendantem stal, prý z »vyšší vůle«, jak píše Burian) poručil dávati »Tristana« tak seškrtaného, že z něho zbyly pouhé náznaky »jakéhosi« Wagnera. To byl triumf německo-monarchického diletantismu. V těchto poměrech se *Karel* ovšem nedočkal svých vytoužených dramatických rolí. »Bajazzo zabíjel svoji Colombinu« a to přece nepřipouštělo odmluv. *Karel* opět lyrisoval, jako v Kolíně. Kromě něho byli angažováni: hrdinný tenor *Albert Niemann,* který tu začínal, a tenor *dr. Gunz* pro lyrický obor. Speciální zvláštností pro *Buriana* bylo, že zde *Max Staegemann* kdysi zářil jako barytonová hvězda. S Hannoverem se *Karel* brzy rozešel. Zajížděl často do sousedních Brém na pohostinské hry. Zpíval tam Wagnera a nahrazoval si tak to, co Kolínem a Hannoverem ztratil. Nepohodl se proto s ředitelstvím a po pohostinské hře v Hamburku rozešli se s intendantem *von Leppel* nadobro. V Hamburku zpíval jako host Erika v »Bludném Holanďanu« a vyzpíval si nabídku na engagement, které nastoupil r. 1898.

Do Hamburku je angažován ředitelem *Pollinim,* manželem koloraturky *Bianky Bianchi.* Měl se státi

nástupcem hrdinného tenora *Grüninga*. V Hamburku se mu také konečně dostalo jeho pravého údělu. Náhoda mu přála. V řadě pohostinských her geniálního barytonisty *Leopolda Demutha* byl ohlášen také »Tannhäuser«. Tenor *Birrenkoven* zpíval Tannhäusera, *Demuth* Wolframa a *Burian* Walthra. Po druhé hymně v prvém aktu byl stižen *Birrenkoven* naprostou bezhlasností. O dalším nechme vyprávět samotného *Karla:* »Co teď? Mělo se obecenstvo poslat domů? Kdo měl zaskočit, když jsme druhého Tannhäusera neměli? Byl poplach jako při zemětřesení. V trapné chvíli přišel vrchní režisér Bittong, nástupce proslulého ředitele Polliniho, a prosil mně úpěnlivě, abych převzal druhé i třetí jednání. Zatím telefonovalo se už o druhého lyrického tenora Hildebranda, který se se mnou střídal v úloze Walthrově . . . Nebýti skutečnosti, že jsem se dal pohnouti prosbami Demuthovými, Birrenkovenovými, ředitelovými a celého ensemblu, abych zaskočil v úloze, kterou jsem nikdy nezpíval a znal jenom podle poslechu, nebýti kapelníka Gilleho, který vlastně na tu myšlenku přišel, nebyl by mně nikdo dovedl přiměti k takovému odvážnému kousku.« Ředitel musil oznámiti improvisované představení a *Burian* zpíval. Úspěch se střídal s úspěchem a po představení se nezavírala opona nad frenetickým jásotem obecenstva. »Demuth byl zahrnut květinovými dary a před rampou podal mi jako dík a uznání se svých ramen nádherný věnec. Byl jsem dojat až

dost a když jsme byli za jevištěm, řekl Leopold: »Karlíčku, ten věnec mi vrať, to jsem tak udělal jen před obecenstvem.« *Burian* to vyhrál. Na lyrický obor byl angažován *Karel Sörne* a *Karel* se střídal s *Birrenkovenem* v hrdinných partiích. Toto představení rozhodlo o pěvcově osudu: »Který mi byl určen Smetanovým »Daliborem«. Smetana a Wagner byli zjevy paralelní. Aniž se hudebně nějak stýkali, byli to geniové téže doby, nejinak než Goethe a Schiller.«

Burianovo vítězné engagement v Hamburku se chýlilo ke konci, když tu náhle dr. *L. Klumper* připomněl mu jeho starou bolest, Prahu. Praha prodělávala boj o svou první scénu. Národní se počešťovalo. Mladočeši vyhráli primát a na šéfský stolec byl dosazen mladý *Kovařovic.* To bylo lákavé pro *Buriana.* Jeho dávné přání, zesmetanovštit Smetanu, mohlo by se rozvinout za spolupráce čilého *Kovařovice.* Odmítá berlínskou nabídku a přijíždí do Prahy pln nadějí a chuti ku práci. S *Kovařovicem* ho vítá řada nadšenců a samozřejmě i řada nepřátel s tenorem *Florjanským* v čele. Zápas, který se potom vyvíjí mezi nepřátelskou klakou a kovařovicovci, je také jednou špinavou stránkou našich divadelních dějin. Syčí se, vypískává, a hromady anonymních dopisů disgustují umělce. Bojkot. Orchestr stávkuje. Kolegové napadají věrného *Buriana,* který sám zůstává s *Kovařovicem.* Smetanu nelze přijmouti z úst *Burianových* a z *Kovařovicovy* taktovky: »Za takovýchto okolností mne vyzvedl Ko-

vařovic na svůj štít. A že zkaženým vkusem č e s k é slovo neznělo pro nikoho v hledišti zrovna opojně, bylo pro osobu, ne elegantní, vesnicky tvrdou, nevzhlednou tím horší, čím pregnantněji, výslovněji, důrazněji a prosodicky čistěji jsem doufal svoji mateřštinu uplatniti. To se rozumí, že jsem to hned na začátku prohrál a Kovařovic se mnou.«

Znechucen intrikami, pohaněn vlastními kolegy (prohlášení v novinách, bojkot), smuten ryzím češstvím, loučí se s *Karlem Kovařovicem* a odjíždí do Pešti, kde je po prvé angažován od r. 1901 do 1902. V Pešti ho již znali z pohostinských her z r. 1899 až 1900 a přijali ho mezi své bezvýhradně a věrně. Dvorní opera v Pešti měla tehdy velice vysoký umělecký kurs. *Karel Burian* byl nástupcem tenora *Perottiho.* Vedle něho tam byl ještě jeden tenor Čech, *František Broulík.* Další členové: barytonista *Michal Takats,* basista *David Ney,* Češka *Irma Reichová,* světová hvězda *Turolla* a j. Dirigentem byl maďarský národní skladatel *Erkel. Burian* v Pešti prošel premiérou »Tristana« a jeho čtrnácti reprisami v roce. Jeho Tristan uzrál ve světový výkon. Tehdy všímají si *Buriana* Drážďany a otevírá se mu cesta do světa. Stává se legendárním hrdinou tenorem mezi Čechy, hvězdou všech světových scén. *Burian* dospěl v muže.

Drážďany jsou pro *Karla* branou do světa. Hosta uvítal geniální dirigent *Arnošt ze Schuchů,* dějinná postava, umělec vedle *Toscaniniho* největší ve své

době. Pod ním dokončil *Burian* své mistrovství v kruhu krajanů *Bedřicha Plaškeho* a *Nebušky*, s kolegou *Scheidemantlem* a *Naštovou*. Za *Schucha* a *Buriana* měla drážďanská opera svůj zlatý věk. Jako premiéra »Tristana« v Pešti, druhým mezníkem *Burianovy* tvorby je premiéra Straussovy »Salome«. Světová událost, která mu vynesla nesčetné pohostinských her a prvořadé jméno v dějinách světové hudby. Drážďany jsou také poslední pevné engagement *Karla Buriana*. Odtud musíme, bohužel, sledovati jeho úchvatnou kariéru pouze úryvkovitě. Jmenován komorním pěvcem v Drážďanech, dostává rytířský kříž řádu Albrechtova, zpívá v roce 1908 sedmkráte »Parsifala« při slavnostních hrách v Bayreuthu, odjíždí náhle do Ameriky a Paříže, kde spolu s *Destinnovou* je za výkon v Straussové »Salome« vyznamenán řádem Officier de l'Instruction publique, zpívá v Bruselu, Londýně, Chicagu, Philadelphii, Bostonu atd. Získává mimo jiné řád Františka Josefa a velkou zlatou medaili krále Ludvíka Bavorského pro vědy a umění, a je jmenován po druhé a po třetí komorním pěvcem. Do Čech jezdí málokdy. Tu a tam zpívá pohostinsky většinou na koncertech. S *Kovařovicem* se rozchází pro nepatrnou rozepři. V Pešti zpívá každoročně, a když válka zmařila jeho výlety za hranice, střídá Prahu s Pešti a Vídní. Hostuje také na malých českých divadlech (Olomouc, M. Ostrava, Plzeň, Brno atd.) a ve Lvově. Pešť mu zůstává věrna do konce jeho kariéry

Umělecká kariéra Emila Buriana

Po návratu z Kolína nad Rýnem *Emil Burian* bezradně přemýšlel o své budoucí životní dráze. Jeho bratr, pravda, o několik let starší, ale přece jenom mladíček, měl již několik cizích engagementů za sebou. Karlovy úspěchy v Kolíně, jimž byl nucen *Emil* pouze přihlížeti nebo nanejvýše »držeti palec«, podnítily jeho uměleckou obrazotvornost tím více, čím méně naděje na uplatnění se skýtaly mu tehdejší neutěšené poměry v Čechách. Před odjezdem do Hannoveru zaplatil Karel svému bratru tři měsíce vyučování u Wallersteina, ale rodiče přes to nebyli s tím spokojeni. Poukazovali stále na Karlovu kariéru, nechápajíce, jak nesnadno se bude moci uplatnit lyrický baryton oproti hrdinnému tenoru, o něž byla a jest vždy nouze. *Emil* byl konečně odhodlán přijmouti místo kdekoliv. Příležitost se mu k tomu naskytla, když jednoho dne potkal basistu *Aschenbrenra* z Pištěkovy společnosti, která tehdy hrála ve Vinohradské aréně. »Ví co, Emilku, náš starej hledá barytona, přišel, já ho představím.«

Emil se nemohl trémou dočkat smluvné zkoušky. Doma z opatrnosti neřekl ničeho a dostavil se spolu

s mnohými jinými adepty k *Pištěkovi. Pištěk* vyhazoval jednoho mladíka za druhým. *Emilovi* bylo jako při odvodech. Schovával se po koutech. Vždyť sotva uměl nějakou tu »árii«, a *Pištěk* dlouho nevybíral. Konečně *Aschenbrener* promluvil s *Pištěkem* a začalo to zhurta:

»Kolik je jim?«

»B u d e mi 12. prosince devatenáct.«

»Je to na nich vidět,« mlaská znalecky Pištěk, »ale hoděj se mi. Kdy chtěj nastoupit?«

To byla radost nad radost: Dostane v Praze 25 zl., v Moravské Ostravě 35 zl. a v Brně 45. Takový kapitál! A *Burian* si zapaluje viržinko, jako odznak své důstojnosti.

V Praze se zkouší. *Burian* zpívá v »Cikánském baronu«, »Komediantech«, »Pikové dámě« a v »Daliboru«. Napakován, odjíždí na svůj první umělecký křest do Moravské Ostravy, kde zpívá v »Cikánském baronu« r. 1895. »Tenkrát jsem potil krev,« vyprávěl. »Ruce jsem měl jako ke kalhotám přišité a obejmout ženskou jsem nedokázal, ať si na mne křičeli jak chtěli.« Kritika ho vzala na milost. Jeho mládí a teplý hlasový fond omluvily všechno.

Po čtyřech měsících stěhovala se společnost z Ostravy do Brna. Brno znamenalo pro *Emila* vstup do života. Praha to sice nebyla, ale umělecká společnost byla zde stejně vybíravá a dovedla velice snadno ranit, ale mnohem tíže pochválit. Pro mladého *Emila*

bylo těžko proniknout tak, jak by si byl přál. Zpívá tam po prvé v »Lohengrinu« (Hlasatel), v »Hubičce« (Tomeš), ve »Faustu« (Valentýn). Wagnerova »Lohengrina« dirigoval kapelník *Englberth,* Elsu zpívala sl. *Kurzová,* Lohengrina tenorista *Pták.* O »Hubičce« píše tehdejší referent: »Pan *Burian* po prvé měl na starosti part Tomšův. Osvědčil se jako zpěvák, jenž myslí a studuje, aby oduševnil každou, jemu svěřenou úlohu . . .« O »Faustu«: »Krásným hlasem a pěkným tónem zpíval p. Burian Valentýna. Jsme mu upřímně vděčni za to, že v druhém aktu potěšil nás vložkou Valentýnovy modlitby, kterou velmi delikátně přednášel. Přecukrovaný a docela nevojenský Valentýn Gounodův ve sladkých ústech tohoto pěvce arci ještě sladším se stává, ale to není vinou p. Burianovou.« Obecenstvo zvyšuje svůj zájem o Emila od představení k představení. Jeho benefiční večery jsou plny úspěchu. Vzpomínají na jeho bratra Karla a odpouštějí mu i jeho hereckou a pěveckou mladickost. Jeho averse k milostným duetům ho pronásleduje až sem. Paní *Engelberthová* zachraňuje opět duet z »Cikánského barona« tím, že ho objímá sama proti všem pravidlům herecké slušnosti, a *Burian* se stydí. Ale Brno ho časem zbavuje vší nejistoty, takže v letech 1897—98 dožívá se v něm *Burian* opravdu sensačních úspěchů. Brněnští si nemohou již představiti Smetanu bez svého Buriana, a když Emil přijímá r. 1899 výhodnější engagement v Plzni, loučí se s ním

Brno slovy: »Odešel nám Karel, odchází nám Emil. Dej Bůh, aby se oba navrátili vytvořiti nám naši národní scénu ve jménu Smetany a dobrého českého umění.«

Plzeň je pro Emila opět stupeň k Parnasu. K oblíbeným Valentýnům a Tomšům přistupují velké role Přemysl, Kalina a Wolfram, v nichž Burian překonává mladickou nerozhodnost a dobývá si spontánního uznání celé Plzně. O jeho králi Vladislavu v »Daliboru« píše referent: » . . . Totéž platí o novém barytonu p. Burianovi, který je nadán skvostným, ohebným orgánem a v užívání téhož, jakož i v přednesu jeví nemalou vyspělost uměleckou. Jeho král Vladislav byl po p. Kroupovi a Fedyczkovském nejlepším výkonem v úloze té.« Emil alternoval s barytonem Vodičkou, protežentem kapelníka Kota. Docházelo mezi nimi k častým nedorozuměním. Plzeňský ředitel Budil musil často zakročovat ve prospěch Emilův. Vážil si jeho píle a svědomitosti. Po sedmi měsících u Městského divadla v Plzni dostal Burian nabídku k pohostinské hře na engagement z Královského divadla v Záhřebě. Odejel do Záhřeba, zpíval tám hraběte Lunu ve Verdiově »Troubadouru«, dosáhl úspěchu a podepsal kontrakt, a v zimě r. 1900 nastoupil engagement.

V Záhřebě byli mimo něho angažováni: tenorista Camarota, sopranistka pí Brücklová, altistka Glivarčeva. Šéfem opery byl skvělý hudebník nevšedního

hudebního temperamentu, Nikola Faller. Burian měl alternovati s prvním barytonem Vulakovičem. Emilova píle a pohotovost (Alfia nastudoval chorvatsky za jednu noc) rozhodly o jeho výjimečném postavení, a když potom Vulakovič odřekl v poslední chvíli představení, Burian byl jmenován prvním barytonem. Absolvoval řadu význačných rolí. Zpíval Jaga ve Verdiově »Othellu«, »Mikuláše Zrinského«, »Pikovou dámu«, »Maškarní ples«, »Troubadoura« a Wolframa ve Wagnerově »Tannhäuseru«. O Wolframu psal »Obzor«: »Největší úspěch slavil p. Burian jako Wolfram, který svým krásným hlasem a zvláště písní o hvězdě zrovna obecenstvo uchvátil.« »Hrv. pravo« píše mezi jiným: » . . . co den nám nové krásy svého hlasu odhaluje, ve hře i zpěvu tak si počíná, že každého srdce dojme.« Zprávy o jeho úspěších docházejí až do Prahy, takže je brzy pozván Národním divadlem k pohostinské hře, kde zpívá Valentýna ve »Faustu« s naprostým fiaskem. Vrací se poté do Záhřeba disgustován a trémou chce se zříci svého engagementu u Královské opery. Jenom nadšené ovace záhřebského publika jej zachraňují od tohoto kroku. Zpívá tam také Valentýna a obecenstvo hlasitě protestuje proti pražskému obecenstvu a kritice. Ale rána, kterou si odnesl z pražského hostování se nehojí, přes všechen úspěch. Houževnatě studuje. Vysedává i na zkouškách svých kolegů a učí se z jejich chyb i předností. Učí se »Oněgina«, »Lazebníka sevillského«,

»Dona Juana«, a touha po vlasti přinutí ho k podpisu smlouvy v Městském divadle v Plzni. Loučí se se Záhřebem v »Mikuláši Zrinském«. »Obzor« to zaznamenává slovy: »Panu Burianovi podali jeho ctitelé krásný, stříbrný, vavřínový věnec, což on si v plné míře zasloužil svým krásným zpěvem a svou pílí.«

V Plzni se s ním shledáváme v letech 1902—04. Jsou to leta příprav a studia na další engagement, které chce nastoupit v pražském Německém divadle. Ale jeho bratr Karel mu neradí k tomuto kroku a Burian, přes to že již smlouvu podepsal, ruší kontrakt a odjíždí k pohostinskému vystoupení v Norimbergu. Tam zpívá pod kapelníkem Hartlem Kühleborna v Lortzingově »Undině«. »Nürnberger Stadtzeitung« píše: »Im Stadttheater ging am Sonntag Lortzings »Undine«, eine richtige Sonntags-Publikums-Oper, über die Bühne. Mit der Aufführung war ein Probegastspiel für einen neuen lyrischen Bariton, H. Burian aus Pilsen, verbunden. Er sang den Kühleborn mit hübschem Erfolge. Seine Stimme besitzt eine auffallend helle Klangfarbe, entbehrt aber nicht des Metallklanges, auch zeigte der Sänger eine gute Schule und bekundete grosse Bühnengewandtheit.« Ředitelství norimberského divadla s ním vyjednávalo a chtělo okamžité nastoupení. Burian, nemoha zrušiti závazek s Plzní, na smlouvu nereflektuje a vrací se do Plzně, aby dohrál saisonu. Po vypršení smluvní lhůty s Plzní dostává smluvní nabídku z Freiburgu *bez předcho-*

zího vystoupení a bez výpovědi. Emil se loučí s Plzní v »Daliboru«. »Plzeňské listy« referují: »Zpíval krásné Vladislavovy fráze zvláště pěkně, jakoby *naschvál* hodně královsky, aby nám ztížil rozchod. A od oné slavné svatojanské premiéry při založení Národního divadla v roce 1868, jistě nikdy ještě tento Smetanův král tolik aplausu neslyšel, jako včera p. Burian . . . Odchází do ciziny, do Němec. Loni, po úspěšné pohostinské hře, odolal nabídce staroslavného Norimberga, zůstal nám věren — letos jej zlákal katolický Freiburg; »semper fidelis«, jako Plzeň . . . Kéž vejde do šlépějí proslulého bratra svého. Je toho schopen . . A navrátí-li se, udělá-li velkou kariéru, ať, věren původu svému, za hranicemi nám ke cti slouží.«

Freiburg byl pro Emila Buriana zlatým věkem jeho kariéry za hranicemi. Freiburská hudební kultura byla tehdy na výši své doby. Snaživý a inteligentní ředitel Bollmann uměl vybraným vkusem pro prvořadý ensemble a repertoir zpříjemniti pobyt každého člena svého divadla. Pod šéfem Gustavem Starkem spojili se tenkrát v čestné spolupráci: hrdinný tenor Otfried Hagen, dobrý wagnerián, dále tenoři: Paul Kuhn a Bruno Bernhard, basisti: Wilhelm Jung, Paul Jugel a Willy Paul, sopranistky Helena Schützová, Charlota Brunerová a Marianna Nicolaiová, vesměs zpěvačky vysoké muzikálnosti, Maria von Maurer, altistka, jakých bylo tehdy málo, a hrdinný baryton Villy Junior, umělec tvrdého německého hlasu a na-

Jubilejní dar pražských přátel K. Burianovi
k »25letí české písně«

K. Burian ve 40 letech

F. B[illegible]

Smetana »Hubička« Tomeš

Smetana »Tajemství« Kalina

K. Burian

Bizet »Carmen« Don José

Leoncavallo »Komedianti« Canio

Stadt-Theater

Freiburg im Breisgau.

Freitag, den 27. Januar 1905.

5. Vorstellung

im 6. Abonnement B.

Anfang 7 Uhr.

Zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des deutschen Kaisers:

Jubel-Ouverture

von C. M. von Weber.

Hierauf:

Die Hochzeit des Figaro.

Komische Oper in 4 Akten von W. A. Mozart.

Kapellmeister: Gustav Starke — Spielleiter: Peter Dumas.

Personen.

Graf Almaviva	Emil Burrian.	Cherubin, Page	Charlotte Brunner.
Die Gräfin, seine Gemahlin	Marianne Nicolai.	Bartolo, Arzt	Willy Paul
Susanne	Annie Hardegen	Basilio, Musikmeister	Paul Kuhn.
Figaro, des Grafen Kammerdiener	Paul Jugel	Don Guzmann, ein Richter	Ernst Roland
Marcelline, Ausgeberin im Schlosse des Grafen	Marie von Maurer.	Antonio, Schloßgärtner	Richard Mathes.
		Bärbchen, seine Tochter	Luise Perrot

Bauern, Bäuerinnen, Bediente, Gerichtsdiener.

Nach dem 2. Akt findet eine längere Pause statt.

Kassen-Eröffnung 6½ Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende gegen 10½ Uhr.

Textbücher aus der Hof-Musikalienhandlung von Karl Ruckmich, sind an der Theaterkasse und im Theater zu haben

Tageskarten sind Vormittags von 11 bis 1 Uhr an der Theaterkasse Salzstraße 32, Erdgeschoß, zu haben

Einzelnkarten für jede angezeigte Vorstellung können gegen eine Gebühr von 20 Pf. pro Karte 3 Tage vorher an der Tageskasse, Salzstraße 32, in Empfang genommen werden.

Ueber vorgemerkte Einzelnkarten, die bis 11 Uhr Vormittags am Vorstellungstage nicht abgeholt sind, wird unbedingt verfügt werden.

Akademikerkarten werden nur gegen Vorzeigen der Legitimationskarte abgegeben und sind an Sonn- und Feiertagen nur im Vorverkauf vormittags bis 1 Uhr an der Theaterkasse, Salzstraße 32, Erdgeschoß, erhältlich.

Preise der Plätze:

1. Rang Polaren:			
In den 6 ersten Reihen		4 [illegible]	[illegible]
Einzel-Abonnement für 16 Vorstellungen einer Abteilung	[illegible]		
In den übrigen Reihen		[illegible]	—
Einzel-Abonnement für 16 Vorstellungen einer Abteilung	[illegible]		
2. Rang Seitenlogen:			
In den vorderen Reihen		[illegible]	—
Einzel-Abonnement für 16 Vorstellungen einer Abteilung	[illegible]		
In den hinteren Reihen		[illegible]	[illegible]
Einzel-Abonnement für 16 Vorstellungen einer Abteilung	[illegible]		
Sperrsitz		[illegible]	[illegible]
Einzel-Abonnement für 16 Vorstellungen einer Abteilung	[illegible]		
3. Rang Fremdenlogen:			
In den ersten 2 Reihen		[illegible]	—
Einzel-Abonnement für 16 Vorstellungen einer Abteilung	[illegible]		
In den übrigen Reihen		[illegible]	[illegible]
4. Rang Seite		[illegible]	[illegible]
Parterre		[illegible]	[illegible]
Für Studenten		[illegible]	[illegible]
Gallerie-Pendel		[illegible]	[illegible]
Gallerie Seite		[illegible]	[illegible]
Bauerstehen		[illegible]	[illegible]
Gebühren		[illegible]	[illegible]

Samstag, den 28. Januar (Ab. B 6). **Die Wildente** Schauspiel in 5 Aufzügen von Henrik Ibsen. Aus dem Norwegischen übertragen von Ernst Brausewetter.

Sonntag, den 29. Januar, nachmittags 3 Uhr. 25. Vorstellung bei aufgehobenem Abonnement. Kleine Preise. **Wilhelm Tell.** Schauspiel in 5 Aufzügen von Friedrich von Schiller, abends 7 Uhr (Ab. A 6). **Undine.** Romantische Zauberoper in 4 Akten von A. Lortzing.

daný herec. Do tohoto ensemblu přišel Burian se svým smetanovským lyrismem a sametovou lehkostí svého Mozarta. Očekávali ho s napětím. Ředitel Bollmann, bývalý tenorista, ctitel bellcanta, třásl se při pomyšlení, že je jejich očekávání, které předcházelo Buriana z Norimberga, zklame. Emil přijel. Malý, nehrdinný, lyrický v postavě i v hlasu. Nosil černý širák a sametový kabát, v Čechách velice moderní. Ředitel se mu později přiznal, že si s kapelníkem Starkem řekli: »Jestli zpívá tak, jak vypadá, jsme ztraceni.« První představení byl »Tannhäuser«. Burianův Wolfram byl přijat s enthusiasmem. Stark přichází po představení a říká: »Srdečný dík za váš krásný výkon. Jsem rád, že jste nás nezklamal. Již ve zkoušce jsem věděl, že mám před sebou inteligentního pěvce znamenitých kvalit.« Freiburg doslova jásal od představení k představení: »Emil Burian gehört wirklich zu jenen Künstlerpersönlichkeiten, in denen Natur und Schule sich zu glücklicher Einheit ergänzen. Die Reife seiner gesanglichen Bildung haben wir an zahlreichen Rollen im Grossen feststellen können, aber auch viele kleine Einzelheiten machten das Talent Burians für alle aufmerksamen Hörer kenntlich«. Za svého pobytu ve Freiburgu absolvoval Burian mimo jiné »Troubadoura«, »Veselé ženy windsorské«, »Korregidora«, »Lazebníka«, »Cara a tesaře«, »Kouzelnou flétnu«, »Undinu«, »Zbrojíře«, »Svatbu z donucení«, »Rigoletta«, »Pana kapelníka« od F. Paera;

z wagnerovských partií: Wolframa v »Tannhäuseru«, Telramunda v »Lohengrinu« a Donnera v »Rheingoldu«. Také četné koncerty absolvoval Emil ve Freiburgu. Nejvýznačnější bylo provedení »Mathäus-Passion« od J. S. Bacha pod taktovkou G. Starka. Účinkující byli: Hedviga Kaufmannová z Berlína, Agnes Landerbergová z Frankfurtu n. M., Evangelistu zpíval mnichovský komorní pěvec dr. Raul Walter, basový part Adolf Petri a Krista Burian. Ve Freiburgu pobyl Emil od roku 1904 až do roku 1906. Byl by zůstal rád ještě déle, ale jeho matka a touha po Čechách a českém životě způsobily rozchod s ředitelstvím. Ředitel Bollmann se marně přičiňoval o prodloužení smlouvy. Abonenti veřejně protestovali, myslíce, že Burian odchází z viny ředitelství. Burian musil sám na nároží vyvěsiti vyhlášku, že odchází z rodinných důvodů. A tak došlo k poslednímu představení, při kterém se Burian loučil v »Rigolettu«. Galerie mu podala stříbrný věnec a vyšívaný polštář se slovy: »Unserm hochgeschätzten Künstler Emil Burian — Gallerie.« A druhý den se objevilo v novinách zasláno: »Freiburg, 11. Mai. Den meisten Theaterbesuchern am verflossenen Sonntag musste es leid tun, dass sie keine Ahnung vom letzten Auftreten ihres Lieblings Herrn Burian hatten, da sie dem scheidenden Künstler gerne eine grosse Blumenovation dargebracht hätten. Das Haus hallte von nicht endenwollendem Beifall; unzählige Male musste der Darsteller des

»Rigoletto« vor den Rampen erscheinen und sicher hat ihn der Abschied ebenso geschmerzt, als dies bei den Verehrern seiner unübertroffenen gesanglichen Kunstleistungen der Fall ist. Mit allgemeinem Bedauern bespricht man die Tatsache, dass es der Theaterdirektion nicht gelungen war, eine so tüchtige Kraft unserer Bühne zu erhalten. Möchten Herrn Burian in seinem neuen Wirkungskreise immer neue Lorbeeren in seinen Künstlerkranz geflochten werden; möge er aber bei allen Erfolgen nicht seines Freiburger Aufenthalts und seiner Verehrer vergessen, die ihm immer für die genussreichen Stunden dankbar bleiben werden, welche er ihnen im Freiburger Musentempel bereitete. Viele Abonnenten.«

Emil Burian se vrátil do Čech. Jeho návrat je symbolickým *návratem zpět.* V cizině umělec, stavěný naroveň světovým kapacitám, ve vlasti byl přijat jako začátečník, který musel bojovat s předsudky a přátelskou klikou. Jedině v Plzni přijímají ho vřele: »Jak se dalo očekávati, byl p. Burian hned při svém objevení na podiu uvítán bouřlivými projevy sympatie obecenstva a »Smetana« dal těmto sympatiím patrný výraz podáním věnce, na jehož stuhách skvěl se nápis: »Bohatýru českého umění.« Pan Burian za dobu, co je od nás pryč, učinil znamenitý pokrok, zejména co do oduševnění a prohloubení přednesu. Skvělé jeho hlasové přednosti přicházejí takto v míře daleko zvýšené k platnosti.« Ale v Praze, kam se Burian ne-

chává angažovati r. 1906—07, pronásleduje ho kritika nejhoršími koníčky, a její nepřízeň, podporovaná klikou divadelních »kolegů«, týrá jeho uměleckou ctižádost do krajnosti. Emil nastoupil po oblíbeném barytonistovi B. Benonim, pěvci krásné postavy, kultivovaném herci, jehož noblesní vystupování nahradilo mnohdy leccos, co by se jinému pěvci ztěžka odpustilo. Jeho »Oněgin« a Scarpia v »Tosce« znamenali pro tehdejší divadelní poměry u nás opravdu klasické výkony. Byl i za svého působení oblíbencem kritiky, ale když odešel, nebylo jediného referátu, aby v něm nebyl připomínán jeho odchod. Burian, převzal-li po něm nějakou roli, nevycházel z předhůzek a z diskutování. Referáty hned s počátku nehonosily se příliš velikou přízní: »Dřívější jeho vystupování nevedlo k engagementu, poněvadž jeho hlas byl příliš malý. Ani dnes ještě nehonosí se p. Burian velkým hlasem, třeba bylo by tu znamenati značné zesílení. Ani hra se nezměnila ještě ze začátečnické úzkostlivosti a nerozhodnosti.« Jediný »pochvalný« referát v »Času«: »V jasné, velmi srozumitelné deklamaci i při nejabsolutnější melodii spočívá rovněž přednost p. Buriana, jí překonal v úloze Figara svého předchůdce pana Benoniho. Sotva však dostihl jej v hereckém podání, ba mnohdy jej nápodobil na nejúčinnějších bodech. Tomu však se nelze diviti, neboť p. Benoni je temperamentem a vkusným humorem v Lazebníku nedostižitelný.« Burian zpíval v Praze hlavně lyrické

partie, stejně jako ve Freiburgu. K freiburským partiím přistoupil ovšem v plné míře Smetana. Přes vzrůstající sympatie obecenstva nevydržel Emil ignoranci hudebních kapacit a odchází z Národního opět za hranice. Matka, jejíž nemoc byla hlavní příčinou jeho odchodu z Freiburgu, zatím zemřela a otec se ujal Karlova hospodářství v Senomatech u Rakovníka.

Ještě za svého engagementu v Praze dostává Burian nabídku od Hanse Gregora, ředitele berlínské komické opery, 26. prosince 1906. Má býti angažován od 1. října 1907 do 31. srpna 1910. Odmítá a jede do Drážďan, kde zpívá v Dvorní opeře Alfia v »Komediantech« za onemocnělého barytonistu Kiesse. Je přijat sympaticky: »Der Prager Bariton besitzt den sieghaft starken Stimfonds unsres Tenoristen nicht. Aber sein Ton ist angenehm, geschmeidig, und der Vortrag im Liebesduett fand mit Recht grossen Beifall. In der Familie scheint der weiche, mühelose Ansatz der Stimme zu liegen, der auch dem jüngeren Bruder eignet, und auch die Spielgewandtheit darf in Anbetracht des Einspringens in das fremde Ensemble nur lebhaft anerkannt werden.«

S novými silami přijíždí Emil Burian do Hamburku. Podepisuje pro rok 1907—08. Max Bachur, ředitel dvou divadel, altonského a hamburského městského, vychází mu všemožně vstříc. Burian je opět ve svém živlu. Svou pilností dobře zapadá do továrny, jakou hamburské divadlo bylo. Pod znamenitým kapelní-

kem G. Brechrem bojuje o svoje čestné místo prvého lyrického barytona s četnými hosty. Druhým dirigentem byl tam tenkráte J. Stransky; umělec Pacyna, basista kolosálního rozsahu, sopranistky: Petzlová koloraturka, dramatické: Schlossová, Flaischerová, Edelová, Edyth Walkerová, tenoři: Bötel, Pennarini a j. Burian studuje »Fidelia«, »Hugenoty«, zpívá »Tannhäusera«, »Troubadoura«, »Traviatu«, »Fausta«, »Zbrojíře« a jiné své repertoirní role. Dostává se mu cti, zpívati společně s Carussem 15. října 1908 v »Komediantech«. Na to představení vzpomínal Burian se slzami v očích.

Před ukončením dvouletého pobytu v Hamburku zpívá Burian v Chemnitzi Wolframa j. h. na eventuální engagement 23. února 1909. Chemnitzká »Volksstimme« píše: »Herrn Burians Bariton ist von süssem Schmelz und entbehrt dennoch nicht männlicher Kraft. Kommt dazu, dass der Künstler mit der sympathischen Bühnenerscheinung, dem feinen Profil eine ausgezeichnete Gesangstechnik, selten deutliche Aussprache, freies leichtes Spiel und starkes Temperament zu haben scheint, so sehen wir darin Vorzüge, die unserem Theater durch Engagement des Gastes gewonnen werden müssten.« Úspěch, který připomíná jeho záhřebské a freiburské úspěchy. Burian vystupuje po druhé v »Troubadouru« jako Luna. Obecenstvo je nadšeno a Burian chystá se uzavříti smlouvu, když v tom přichází Kovařovicova nabídka

do Prahy. Burian zlákán obrací se ku Praze a těší se na novou práci pro české dramatické umění v českém kruhu.

Na podzim r. 1909 vstupuje Emil Burian do svazku Národního divadla po druhé a setrvává v něm až do roku 1918. Cizí divadla s ním sice ještě vyjednávají (Vídeň, Lidová opera (řed. Simons) 4. prosince 1909. Darmstadt 17. dubna 1909. Hannover 7. června 1910. Lipsko, Městské divadlo (řed. Lohse) 5. března 1913. Lublaň (řed. Rukavina) 6. srpna 1911. Norimberk (řed. A. Pennarini) 24. května 1914), ale Emil nechce se již odpoutat od práce, kterou si pro Národní vytyčil. Přes všechny překážky, které mu s neomylným systémem klade pražská kritika, studuje celého Smetanu, staví se v čelo nového dramatického umění, tvoře na jevišti nový český sloh, jak se s ním shledáváme po válce v jeho vrcholných partiích v Smetanově Přemyslu, Voku a v Janáčkově »Bystroušce«. V jakých nemožných poměrech musil pracovat a s jakými nechutnostmi se musil potýkat, o tom svědčí kritika pana dra Zdeňka Nejedlého o »Čertově stěně« v »Dnu«: »Zato »panstvo« jest zde vesměs velmi slabé. Ano, p. Vok jest nyní ještě slabší, než byl nedávný jeho representant. Pan Burian může naší opeře konati dobré skutky, ale ne v úloze jako je Vok. K té se nehodí ani hlasem, ani postavou, ani hrou. Široké kantileny rozbíjejí se záhy o únavu jeho příjemného, ale úzkého hlasu, takže jeho velká arie v 1. aktu pře-

šla bez účinku. Drobná jeho postava v ohromném bílém plášti činí pak dojem přímo komický, takže sice chápeme, proč ho »žádná nechce«, ale celá postava p. Voka je tím zničena. A což teprve herecký výkon p. Burianův! Nejenomže napodobuje gesta p. Viktorina, ale zhoršuje je na úroveň nejšablonovitějšího herectví.« Ku podivu, r. 1916 u příležitosti »Čtvrtstolení České Písně« zapomíná již na svou vzácnou konsekventnost, což se Mu stává zřídka (viz případ Janáčkův), a pěje chvály o Emilu Burianovi na úkor jeho bratra. *(Hymnický nekrolog* po Emilově smrti uvádět nebudu.) Na referát ve »Dnu« připsal Burian: »Prosit! pane doktore! Ať slouží!« Otiskovati referáty pana Chvály je zbytečno. Jsou nechutné osobní nevraživostí (což v »Politice« doslova zdědil referent dr. Borecký) a potom pan referent chvályhodně prospal všechna představení.

V Národním divadle prodělává Burian dvě éry: Kovařovicovu a Ostrčilovu. S Kovařovicem studuje Amfortase v »Parsifalu«, Beckmessra v »Mistřích pěvcích«, zpívá »Dona Juana«, hraběte Almavivu ve »Figarově svatbě«. Z význačných českých: Tomše v »Hubičce«, Kalinu v »Tajemství«, Přemysla v »Libuši«, Tausentmarka v »Braniboších« a Voka v »Čertově stěně«. Ze soudobých skladatelů Kovařovicovy »Psohlavce«, Foersterovu »Evu« a Křičkovu »Hipolytu«. Obecenstvo chápe význam svého Buriana a jedině ono podporuje jeho snahu o povznesení úrovně

českého pěvectví. Několik společných vystoupení bratrů Burianů ukázalo, jak skvěle si uhájil Emil svoje jméno vedle slavnějšího a výbojnějšího bratra. S lety přicházela rozhodnost a povýšenost nad veškeren osobní zájem. Prodělává nejtěžší válečná leta na scéně Národního divadla. Roku 1918 je pozván do Pešti, aby absolvoval společný koncert se svým bratrem. Tehdejší ředitel G. Schmoranz a někteří pseudovlastenečtí členové postavili se proti tomu. Spor zhoršovaly ještě kruté životní podmínky členů. V letech 1914—16 měl Emil Burian *5 korun denní mzdy*. Tato mzda byla jakžtakž upravena roku 1916, kdy správa Národního divadla poskytovala Burianovi 12.000 K ročního příjmu. Smlouvy ovšem byly provisorní. Burian ve svém »Zaslánu« v denních listech praví: »Cítí-li se správa Národního divadla dosti silnou po 18leté činnosti úspěšně vésti dále Národní divadlo, a žádá-li nájem divadla od správní komise na dalších 10 let, cítím se já ve svých letech aspoň tak silným, dostáti svým uměleckým povinnostem rovněž tak. Spokojí-li se členstvo, kterému za války došla smlouva, ještě dnes při skvělém finančním stavu Národního divadla nouzovým ujednáním, není tím řečeno, že se tím nejen mně, ale podle prohlášení správy Národního divadla všemu členstvu nestala v dobách nejtrudnějších veliká křivda.« Nato Burian dává výpověď a odjíždí do Pešti, kde zpívá s velikým úspěchem. Po návratu z Pešti jezdí Burian rok po ven-

kově a pořádá koncertní a divadelní tourné, aby obhájil poválečné živobytí. Národní ho však trpce postrádá. Umělec s obrovským repertoirem a s takovou pohotovostí neměl dlouho žíti mimo první pražskou scénu. Po roce podpisuje smlouvu s ředitelstvím po vítězné »Hubičce« a zůstává ve svazku Národního divadla až do smrti. Ostrčilovská éra znamená pro něho pietní přestudování Smetany, Fibicha, premiéru »Poupěte«, »Lišky Bystroušky« a »Před slunce východem«.

Karel Burian, překladatel

Karel Burian přeložil za svého života řadu významných autorů, kteří byli komponováni koncertními nebo operními skladateli. Jeho úžasná zběhlost v němčině, smysl pro vokál, přízvukovost a čistý sloh dala vzniknout řadě překladů z češtiny do němčiny a naopak. Z češtiny překládal ponejvíce Jaroslava Vrchlického ve zhudebnění Karla Hoffmeistera a Jindřicha Jindřicha. Jako příklad jeho přebásnění Vrchlického stůjž zde překlad Jindřichovy písně: »Za trochu lásky . . . .«:

Um etwas Liebe zög' ich weit dahin,
entblössten Hauptes, barfuss im Gestein,
im Eisfeld durch die Seel' voll Maienblüh'n,
durch Sturmgestöss' bei Lerchenmelodei'n,
durch Wüsten und das Herz voll Tau allein.

Um etwas Liebe zög' ich weit dahin,
gleich dem, der singt von Tür zu Tür sein Liedlein.

Jeho překlady nejsou pouze srovnáním příbuzných smyslů, nebo převedením obrazů. Překládal zpívaje. Volně nechal působiti básníka a skladatele na svou fantasii a vyrovnával přízvučné sylaby obou řečí ve

vztahu k hudbě. Opovrhoval překlady, které vyhovovaly jednostranně. Chtěl, aby zpěvnost řečí přecházela ve zpěvnost hudební deklamace. Raději se vzdaloval puntičkářství, než aby povolil svému smyslu pro dokonalost zpívaného slova.

Největší literární prací, kterou vytvořil v tomto oboru, je překlad hudebních dramat Richarda Wagnera. Princip dramatické zpěvnosti, který objevil svojí reprodukcí wagnerovských postav, je zde do detailu uplatněn. Každá sylaba má v něm nejenom svoji přízvukovou a významovou zdůvodněnost, ale také konsonantnost a souladnost ve smyslu krásného a dokonalého tvoření tónu. Mnohdy spíše přebásňoval, než překládal. Snažil se zčeštit tvrdou wagnerovskou mluvu. Kdo ví, jaké překlady oper se zpívají ještě dnes, pochopí, jak významná byla jeho snaha, která chtěla zpívaný překlad zbavit literární strohosti a disonanční nezpěvnosti. Burianův překlad »Tristana« byl provozován v Brně.

Kromě Wagnera přeložil Karel také Straussovu »Salome« do češtiny a Pickovu operu »Malíř Rainer« do němčiny. »Salome« v jeho překladu byla provozována v Olomouci.

Lyriky přeložil mnoho. Kromě Falkeho (cyklus »O jedné lásce« pro Foerstera), Hesse, Hebbela, přeložil hlavně H. Heine. Uvádím celý překlad K. B. Jirákovy »Tragedie« na slova H. Heine:

a) Tovaryš krejčí.

Já byl tovaryš, krejčí jak šipka,
byl znám můj střih a štych.

Já mrštný byl jak rybka,
byl znám můj střih a štych.

Můj mistr měl krásnou dcerku,
byl znám její střih, byl znám její štych.

Ta v srdce mě prudce bodla,
ouvé, ten její štych, ouvé, ten její střih.

b) Loupežník.

Pan Rinaldo Rinaldini,
Honza Ras i Orlandini
a co zvláště, Karlo Moor,
můj byl vzor a matador.

Srdce mé — to hlásím k věci —
vzplálo též, jak oni reci,
ženy krásné, sladký květ —
ó ten bol! — mi hlavu spleť.

A já stenal též a vzdychal,
jedem lásky rozum smíchal,
maně pak jsem natáh' prst,
vzal z cizí kapsy zlata hrst.

Tu pak strážník sáhl po mně,
když jsem slzu touhy skromně
kapesníkem sušit chtěl,
jejž můj soused v kapse měl.

Po starém pak drábů mravu
hned mě vedli v středu davu,
pak žaláře svatý chlad
přijal mě v svou náruč rád — —

V touze jsem o lásce badal
seděl sám a vlnu spřádal,
až Rinaldův přišel stín,
vzal mou duši v pekla klín.

c) Tragéd.

Mě v čelo zlíbala Musa,
já hrával jen v milostných hrách,
a často jsem zařval: »Ó hrůza!«
a švitořil milostné »Ach!« . . .

Však Mortimer mé bylo festum,
Maria vždy nejkrasší z žen,
však navzdor mým klasickým gestům
mě nechtěla chápati jen.

Kdys na konec hry volám v muce:
»Maria, tys svatý můj sloup!«

já dýku jsem chyť příliš prudce
a píchnul se trošku snad hloub . . .

d) Zloděj.

Pan hrabě se chvástal při víně zas,
že má dceř plnou krás, drahých kamenů jas.
»Oj, tvé skvosty, hrabátko, mně nejsou nic,
mně chutná a vábí tvé dcerky líc!«

Vše zavřeno závorou na zámek, věz,
a pan hrabě zjednal stráž, drábů směs . . .
»Ej, co je mi stráž, trojí závěry svor?«
A na žebřík chutě, tobě vzdor!

V mé milky okénko šplhám se vráz,
tu zaslechnu klít, až zámek se třás:
»Jen zvolna, můj hošku, chci též při tom být,
chci též na těch pokladech svou radost mít!«

Tak s posměchem dí a už též mě má
a s jásotem spoutá mě chasa zlá.
»Ej k čertu, vy bando, s tou zlodějskou hrou,
já chtěl jenom ukrást si milku svou!«

Však škoda je slova a radu kde vzít?
Mne svázali zhurta a byli jsme kvit! —
A jak slunko vyšlo, zří s údivem blíž:
na šibeničce houpám se již . . .

K. Burian Massenet »Werther«

K. Burian Kienzel »Hlasatel Evangelia«

e) Lovec.

Mně lovcem udělal lásky bol,
já s puškou v ruce slídím kol.
Tu dutě skřek se stromu pad',
a havran kvák: »Ťal kat! Ťal kat!«

»Kéž vyslídil bych hrdličku,
bych moh' ji dát své milé v světničku!«
Tak děl jsem, a hned ve křoví
zrak číhal kol, zrak lovcový.

Co tam se laská, co cukruje?
Toť párek holoubků tu je.
Já blížím se, chci ránu dát —
co zřím! — zřím tam svou milku stát.

Má holubička snoubená,
a cizí muž ji v loktech má! —
Hoj, starý střelče, dobře měř!
Můj sok se skácel jako zvěř. —

Když kat mě s dráby na to vzal
a já jsem při tom »Capo« hrál,
my lesem šli; skřek se stromů
mi v ucho pad': »Ťal kat! Ťal kat!«

Neměj mi za zlé, že Ti přikládám „napiš" také otci, aby věděl, o co jde, a drž se sám!!!

Srd. pozdrav

Karel

Kdyby mne odtud měl zde zastihl – kdož ví dnes co mně je souzeno – Rozumím: odbude krátce! Usměje, jak já dnes: Apríl! —

Ve Freiburgu i. B.
1./4. 05.

E. Burian

Ukázka rukopisu bratří Burianů

Burianové veršotepci

Bratři Burianové zanechali po sobě spousty příležitostných veršíků, balad a veršovaných polemik. Byla to jejich zábava a sport, dopisovat si veršem, anebo zveršovávat příjemné anebo nepříjemné události. O Karlu Burianovi to bylo všeobecně známo, že začal kariéru básnickou stejně s tenorskou. Uveřejňoval v »Nivě« a v jiných časopisech. Konečně, když jeho pěvectví nabylo u něho převahy, věnoval se překladatelské činnosti a psal také texty pro své kamarády skladatele. Poslední svou báseň pro hudbu, kterou napsal asi měsíc před smrtí pro Jindřicha Jindřicha, nazval »Oči Kristovy«. Je to religiosní text, spíše náznakový než dopovědený, bolestný svým odevzdaným smutkem. Jinak byl Karel veršotepcem veselé a satirické letory, o kterou se s přáteli dělil na pohlednicích a v psaních. Emil Burian byl veršotepcem po bratrovi. Také zbásnil kde jakou příhodu a svoje rýmovačky rozesílal mezi známé. Ale nejvíce si bratři rýmovali své vlastní vzájemné dopisy. Ať to bylo k svátku, anebo z cesty, ať to bylo po přečtení nějaké novinářské rubriky, anebo po nějaké trapné situaci soukromé, skoro vždy Burianové to zrýmovali od srdce a po česku. Je v tom kus čistého *havlíčkovství*. U některých rýmovaček mně vzpomínáme na

Gellnera a jeho vzdorné rýmy. Studovat jejich veršované dopisy a lístky, znamená *znát* jejich povahu, protože Burianové byli v nich celí. Styl jejich veršotepeckého pera byl mnohdy tak příbuzný, že nebýt podpisu, nepoznali bychom, kterému z nich vděčíme za ten který verš.

Z jejich intimních rýmovaček uvádím Emilovu:

Kázání na svatého Brikcia!

A že všecko konec má,
dávno to známo jest;
také zde — Bůh-li mi dá,
už skončím za dnů šest.

V bytě věru běda až
je pravý Babylon —
co dá práce transportáž!
Ó, kéž by do ní hrom!

Kolem samý křik a hluk,
kvap a jen samý spěch,
do toho nám křičí kluk,
sotva mu stačí dech.

Tu je halda starých not,
jinde zas paruky,
mezi tím též něco bot,
vše nám padá z ruky!

Inu, já Vám povídám,
to jsou slasti ráje,
tak, jak já je dnes už znám,
málokdo že zná je!

Žena naříká až strach:
»Balit musím všecko«,
slyšet jenom samé »ach«,
chovat musím děcko!

Proto sháním něco já,
ochotný jsem dosti,
žena však mi říkává:
»Jdi, sic puknu zlostí!«

A tak čím dál více znát,
nic nedělám platně
(divadlo snad mohu hrát;
a to snad dělám špatně!).

Patnáctého ještě mám,
Juana tu zpívat
a do divadla chodí k nám
pár lidí — jen zívat.

Sedmnáctého nakonec
Vladislava si dám

a pak »Finis« na zvonec:
zavřeme celý krám.

A na svatého Kamila
mít bude žena čest
a představí Vám Emila,
jenž synem mojím jest.

(Nebylo by dobře však,
kdybych teď skončil již?
Rád bych věděl, k čemu pak
vlastně Vám dělám tíž?)

Proto s Bohem všem! adijé,
s Vámi se už loučím,
Vaší ctěné rodině
v úctě se poroučím!

NB.

A že při každičkém psaní
i douška musí býti,
tož mi rcete, krásná paní,
aj, proč as nechce jíti

k nám víc náš pan Grafolog
— co v škole píše v katalog —?
Ještě jednou pozdrav všem,
poroučím se v úctě, jsem

Emil Burian atéžsyn.
(Žena, dcera také s tím.)

V Plzni 4. července 1904.

Typické je Karlovo »Přání« bratrovi k svátku:

Budapešť, 6. prosince 1907.

V tomto měsíci je, tuším, jeden den,
kdy jsi byl jaksi taksi narozen,
k vděku rodičů, co »přítěž« vlasti,
do kolébky nic — než vínek strastí . . .
A že životem jsi tak se probil,
sláva Tobě, Tomu, co Tě zrobil;
cestou naší neležely květy,
závisti vál vichr ve ústrety,
kde kdo byl, ten břímě naše ztížil,
cenu, zásluhy i kumšt nám snížil:
a vzdor tomu dále s kuráží,
Našich Starých Duch je na stráži!

Intimní lístky anebo psaní obou byly jinak buďto baladickým opěváním události, jako:

Jarda zajel do Jičína
v zdě tamního Rudolfina.

(Emil Burian, úvod k rýmovačce: »Výlet pana Je-

remiáše na Jičín«), anebo satirickým veršováním, jako Karlův lístek ze Lvova:

Jak se tenor kmitne ve Lwówě,
ať je nebo není při zdrowie,
hned ho vlečou na plac svata Ducha,
neboť tenoři jsou vesměs — ucha;
tam mu dají zbožně pokleknouti
»Duch« mu »ducha« má tu navnuknouti,
marno jesti zvonit na mraky —
dnes už neději se — zázraky...
Jak jsem přijel — tak zas odjedu,
bez ducha teď půjdu k — obědu!

Zvláštní obor Karlovy veršotepecké působnosti byla dokonalá dadaistická satira, jako ji nalézáme v jeho »básnickém« cyklu »Ráno«, »V poledne« a »Večer«, nebo v básni »Hloupka«.

V »Ránu« je »vášnivá« sloka:

Zas Ráno řvalo zběsile
z Troubadoura arii.
Ve vratech bizzarních jsem potkal Marii,
nesla v levé ruce dva párky,
v pravé dva buřty a — škvarky...

Po dalších »meditativních« větách, ve kterých Burian:

zakop jsem o nos
jda do Kosmonos,

najdeme další krásnou »perlu« dadaistického satirismu:

Ráno zatím šlo k večeři,
vzlétlo vysoko bez peří

V básni »Večer«:

Bezmezné blbosti šedivá zář
mi padla na oltář
a růžově zardělá se tam vrtěla . . .

Báseň »Hloupka«, ostatně nejblíže k dadaismu ze všech končí poznávací slohou:

. . . a rakev vezou zrovna okolo,
byl jsem hloupý, chytrý napolo.
Na vše sypu sůl svou solidní:
Afrika se někdy zalidní!

Chybí ještě vynechání interpunkce a zběhlejší sloh švýcarských kabaretierů a nebyl by býval Karel Burian tak cizí Kästnerovi nebo Panterovi. Emil nebyl tak výbojný ve svých rýmech, aby zahazoval smysl a kreslil jen zajímavé satirické obraty. Sklon k bra-

trově stylu však měl také, jak můžeme vidět v obratech jako:

vzpomínám si často na Tě,
až mi touhou praskaj gatě,

nebo nerýmovaný lístek ze Strakonic: »Dudáka jsme ještě neviděli, snad už se vystěhoval. Jinak vše zdrávo!« Spojování nesourodých představ a obrazů, ze slov, nebo z pomyslných obrazů zkonstruovaný vtip, to je jádro většiny veselých lístků a dopisů bratrů Burianů.

Do této rubriky také patří polemiky Karla a Emila Buriana. Oba bratří odbývali většinou všechno rýmem. V břitkém verši ulevili si často tak, že umlčeli své nepřátele lépe, než kdyby je byli brali vážně. Nejzajímavější z těchto polemik jsou dvě Karlovy: Jeho spor s klerikálním »Čechem« a polemika s drem Batkou.

R. 1910 katolický »Čech« napadl Karla Buriana a obviňoval ho z únosu a vyčítal mu jeho rozvod. Karel Burian odpověděl:

Když mi dal pan farář místo ženy
u oltáře prototypek feny,
musel jsem si ovšem hledat jinu . . .
A teď, páni, dáváte mi vinu?
Starejte se o svá hříšná těla,
každý z vás, co »může«, taky dělá,

nemstète se Burjanojc Kadlu,
každý nemá štěstí dostat — Madlu!

Dále se »Čech« durdí na Karla, že přijel pozdě na představení do Štyrského Hradce, protože se zdržel při ovacích po »Siegfriedu« v pražském Německém divadle. Burian odpovídá:

Rád bych věděl, proč má na mne zlost
světožurnál »Čech« a s Madlou Drozd.
Z náboženství měl jsem eminenc,
v chlastu jak Drozd neznám abstinenc.
Daně platím, že jsem katolík —
až jsem modrej, ó, já pacholík!
Živi z toho jsou dva faráři,
bez mých daní — jsou z nich hadráři.
Svato-Václavskou jsem neokrad,
jako mnohý černý byrokrat.
V Hradci pokutu si správně splatím,
jestli vůbec celý proces ztratím.
Do instance půjdu poslední —
někde se přec soudcům rozední.
A když vítězně se bojem vykřeši,
pošlu Vám hned o tom depeši;
protož, bratři v Kristu, nač ten vztek,
starejte se o svůj vlastní drek,
nechte na pokoji dobra pěvce,
na svou vlastní hanbu spořte dřevce,

která volá na Vás k nebesům,
neučte nás ctnosti, moresům,
na Váš úsudek se v úctě — —,
modlete se, páni, miserere!

A ještě jeden doklad burianovsko-havlíčkovského břitkého verše:

My jsme národ větroplašných citů,
nikdá z granitu, jsme pouze z kytu,
každý pra se v massu vtiskne křehce,
»spracovat« se každý z nás dá lehce.
My jsme silni jenom v konjunktuře
karakterem pracuje se hůře,
láhev vína hodit v pravou chvíli:
Hvězda severní tě vede k cíli!
My jsme ti, co jsme a zůstaneme,
ať se tak či onak jmenujeme,
nás už nikdo nikdá nepředělá,
ani strojní pušky, ani děla.

Karel Burian, 21. XI. 1918.

Poslední okamžiky bratří Burianů

Bohatý byl život bratří Burianů. Jejich zemitý temperament byl vybit již tehdy, kdy průměrní lidé bývají v nejlepších letech a v mužné síle. Osud obou naplnil se v čtyřicátém roce jejich věku. Leta po čtyřicátém roce znamenají pro oba periodu mistrovství. Velikost Karlova uchvacovala svět, mistrovství Emilovo tvoří novou naději v českou dramatickou kulturu. Deset let bohaté práce pěvců a oba umírají tragicky a příliš brzo na to, jaká práce je čekala ještě v samostatné naší republice. Karel umírá v 54 a Emil ve 49 letech. Poslední své okamžiky vytrpěli opravdu heroicky. Jak šťastný a plodný byl jejich život, tak nešťastně museli umřít oba, osudově spojeni.

Nešťastný konec Karla Buriana byl již předvídán, když v Praze, tuším v roce 1920, byla mu podána sklenička čistého louhu, místo minerální vody. Vypadalo to jako zřejmý útok na hlas, ačkoliv dodneška není prokázáno, byla-li to náhoda, nebo úklad. Karel Burian utrpěl louhem četné popáleniny úst a hlavně hrtanu. Rána v hrtanu se sice zajízvila, ale jízva musela býti pravidelně sondována, aby mu bylo umož-

něno přijímání potravy. Není divu, že jeho hlas tím trpěl. S počátku se sice zdálo, že hlasivky vyvázly bez pohromy, ale po čase se ukazoval stále větší a větší defekt. Bylo bolno poslouchat kdysi heroického pěvce s hlasem, který projížděl davem jako elektrická jiskra, jak pozvolna upadá. Zpíval sice ještě v Pešti, kde se jeho uvadajícímu umění vycházelo s nezmenšenou láskou vstříc, ve Vídni, kde ho kritika napadla s bezohlednou dravostí supů, a v Praze. Přesto však, že jeho hlas doznal značné újmy, pražská představení byla z nezapomenutelných. Bylo to v roce 1922, kdy zazněly jeho tóny naposled v Národním divadle v »Tannhäuseru« a »Daliboru«. Naši referenti ovšem nemohli jinak, než vyčísti mu »překročený zenit«. Po těchto představeních zdržoval se Karel skoro výhradně v Praze nebo na svém statku v Senomatech u Rakovníka. Odtud vyjížděl na občasné koncerty nebo cyklické tourné. Byl si pevně vědom svých ubývajících sil, ale neprojevil nikdy své veliké utrpení. Psal paměti. Vyrovnával se se všemi umělci svého jména. Jsou tu vzpomínky na Destinnovou, Kovařovice, Foerstera, Novotného, Strausse, Schucha, Mahlera, Carussa a j. Celá řada uměleckých veličin defiluje v jeho pamětech. Burian psal své vzpomínky a procházel s usměvavou tváří půl stoletím své plodné práce a někdy i břitkou satirou dostal se tam, kde i vzpomínka bolela. Typický je závěr vzpomínky na Kovařovice: »Slyšel jsem někde, když byl mistr nemocen, že si

vzpomněl na mne. Bylo však pro nás oba pozdě. Protož spi dobře, já přijdu za Tebou tam, kde je vše vyrovnáno, a — ať žijí »našeptávači«.*) Poslední Karlovo tourné bylo Slovensko. Nechtělo se mu, byl již dosti sláb. Jel, aby dodržel slib. V Nitraně byl nakažen otravou u holiče, která se projevila růží. Konec Karla Buriana. Ležel na klinice bratislavské university a zdánlivě vyléčen je převezen do Prahy do svého bytu na bývalém Podskalském nábřeží. Zde se procházívá, vyhřívaje se na slunci, opřen o hůl, předčasný stařec. Odtud se datuje historka, která nám připomíná jeho bývalý vtip a bystrost pozdějšího. Při jedné procházce potkává známého pana X., který se zastaví, důkladně ho prohlíží a váhavě zdraví. Konečně se odhodlá a přistoupí k Burianovi s otázkou: »Mistr Burian?« Karel se na něho nechápavě podívá a řekne: »Ne, mýlíte se. To nejsem já,« a odchází, usmívaje se nad neomaleností pana X. Z Prahy je převezen Burian na svůj statek do Senomat u Rakovníka. Věděl o své neodvratné zkáze a přece toužil po novém životě. Byl přece ještě tak mlád na smrt. Svému příteli Jindřichu Jindřichovi napsal ještě v září r. 1924: »Já jsem už zdráv, brzo se uvidíme, přijď ke mně, kdykoli budeš chtět. Budoucí sezona nás ukáže jako za dříve.« A umírá 25. září 1924 na rozklad krve. Převezen do Prahy, je zpopelněn 29. září v pražském

*) Burianův výraz pro denuncianty.

krematoriu na Olšanech za ohromné účasti obecenstva. Česká Filharmonie mu zahrála smuteční pochod z Wagnerova »Soumraku bohů«, jak si byl ve smrtelné nemoci přál.

Emil Burian zemřel ještě tragičtěji, než jeho bratr. Ve svém životě, jako by byl tušil svoje neštěstí, těžce snášel každé onemocnění. Trpěl velmi silnou nervosou, která hlodala ve velice silném jinak organismu. V posledních letech jeho života stihla ho však nehoda, kterou nikdy neočekával. Při představení »Figarovy svatby« byl před svým výstupem zraněn padající kulisou do hlavy. S napnutím veškeré energie dozpíval v sedě velkou arii a ostatek dozpíval zaň jeho kolega p. Soběský. Od tohoto neštěstí, třebaže přešlo bez zdánlivě velkých následků, byl jako podlomen. Zotavoval se zvolna a absolvoval přesto nejtěžší partie. Z moderních skladatelů zpíval: Foerstera, R. Karla, ze starších Fibicha a Smetanu. V nejplodnější práci se dožíval jubilea své třicetileté činnosti, ke kterému chtěl studovati velkou roli Hanse Sachse ve Wagnerových »Mistrech pěvcích«, když tu náhle se u něho objevila jedna z nejstrašnějších nemocí, kterou je lidstvo postiženo: sarkom. Pronásledován hroznou svalovou křečí, zpíval stále s heroickým úsilím a tvoří své nejkrásnější postavy: Revírníka v Janáčkově »Bystroušce« a Adama v Burianově »Před slunce východem«. Svého vytouženého Hanse Sachse se zříká: »Cítím, že bych tu roli fysicky nevydržel.«

E. Burian Janáček »Liška Bystrouška«
(Revírník)

K. Burian *E. Burian*

Choroba pokračuje tak, že dochází k první operaci v podolském sanatoriu. Sotva si Emil odbyl nutnou rekonvalescenci, nastupuje s nezdolnou silou a dožívá se největších úspěchů ve svém Kalinovi ve Smetanově »Tajemství«. Již, již zdá se, že je uzdraven, když tu náhle je postižen novými bolestmi a příznaky. Odchází do sanatoria a je po druhé operován. Tentokrát mu byla odňata pravá noha. Ale stejně jako Karel nevzdal se Emil života. Učí se chodit o berlích. Slibuje, že se naučí chodit s protézou tak, že nebude lze na něm jeho nešťastný defekt pozorovati. Těší se na nového Tomše a se synem prohovořuje novou roli v opeře »Bubu z Montparnasu«. Sleduje celý umělecký život s největším zájmem i tehdy, když je stihán největším utrpením. Ale tenkrát, když mu přišla neoficielní nabídka na profesuru Státní konservatoře, zesmutněl a řekl: »Toho se asi nedočkám. Je to po prvé, kdy na konservatoři vědí, že bych mohl někoho něco naučit.« Jeho bol byl do krajnosti zjitřen, když šéf opery Otakar Ostrčil obsadil jeho nejlepší roli Kalinu v »Tajemství« panem Konstantinem. Pláče a zlomeně praví: »To se Národní divadlo nemůže dočkat mé smrti?« Je mu 49 let, když umírá 9. října r. 1926 v podolském sanatoriu. Národní divadlo spolu s městem vypravilo skvělý pohřeb za účasti tisíce lidí, kteří doslova přeplnili ulice, po nichž procházel smutný průvod. Zpopelnění Emila Buriana konalo se 12. října 1926 v pražském krematoriu.

Operní repertoir Karla Buriana

České opery:

B. Smetana: Dalibor. Hubička (Lukáš). Prodaná nevěsta (Jeník, Vašek). *Zd. Fibich:* Šárka (Ctirad). Pád Arkuna (Jaroměř). *A. Dvořák:* Rusalka (Princ). *K. Bendl:* Starý ženich (Vojtěch). *V. Blodek:* V studni. *K. Kovařovic:* Psohlavci (Kozina).

Cizí autoři:

K. V. Gluck: Ifigenie v Tauridě (Pylades). *W. A. Mozart:* Únos ze Serailu (Belmonte). Kouzelná flétna (Tamino). Don Juan (Ottavio). *L. van Beethoven:* Fidelio (Florestan). *G. A. Rossini:* Vilém Tell (Arnold). Lazebník sevillský (Almaviva). *G. Verdi:* Aida (Radames). Othello (tit., Cassio). Traviata (Alfred). Rigoletto (Vévoda). Maškarní ples (Richard). Troubadour (Manrico). Falstaff (Fenton). *A. Thomas:* Mignon (Vilém Meister). *Ch. F. Gounod:* Faust (Faust). Romeo. *D. J. E. Auber:* Fra Diavolo. Černé domino. Němá z Portici (Mataniello). *J. F. Halévy:* Židovka (Eleazar). *M. J. Glinka:* Život za cara. *J. E. F. Massenet:* Werther. Manon (des Grieux). *F. A. Boieldieu:* Bílá paní (George Brown). *J. Offenbach:* Orfeus v podsvětí. Hoffmannovy povídky (Hoffmann). *F. Schubert:* Domácí vojna. *K. M. Weber:* Abu Hasan. Čarostřelec (Max). Euryanthe (Adolar). *L. Spohr:* Jessonda: *F. von Flotow:* Stradella (Malvoglio). Marta (Lyonel). *O. Nicolai:* Veselé ženy windsorské (Fenton). *K. Goldmark:* Královna ze Sáby (Assad). Domácí cvrček (Eduard Plummer). *F. Meyerbeer:* Robert ďábel. Hugenotti (Raoul). Prorok. Afričanka (Vasco de Gama). *H. Berlioz:* Faustovo prokletí. *J. A. Marschner:* Templář a židovka (Ivanhoe). Hans Heiling (Konrád). *C. Kreutzer:* Nocleh v Granadě (Gomez). *W. Kienzl:* Hlasatel evangelia (Matthias Freudhofer). *R. Wagner:* Lohengrin. Tannhäuser (tit., Walter). Bludný Holanďan (Erik). Rheingold (Loge). Walküre (Siegmund). Siegfried. Götterdämmerung (Siegfried). Tristan. Mistři pěvci (Stolzing). Parsifal. *P. I. Čajkovskij:* Oněgin (Lenski). *G. Bizet:*

Carmen (José). *R. Leoncavallo:* Komedianti (Canio). *P. Mascagni:* Cavalleria rusticana (Turidu). *G. Puccini:* Manon Lescaut (des Grieux). Bohême (Rudolf). Tosca (Mario). *P. Weingartner:* Aglaja. *R. Strauss:* Salome (Herodes).*)

*) *Karel Burian ještě udává:* Fedora (Ivanov). Folkunger (Kretschner). Barfüssele (Heuberger). Odysseův návrat (obě tenorové partie). Bungart: Odysseova smrt. Kirké. Tichá ves. Elsi. Vicomte z Létorieru. Amen. Královna víl. Lootse. Žebračka u Pont des Arts. Hiob. Nero (Manén). *Operety:* Zvonky cornevillské. Únos Sabinek. — Repertoir byl nastudován: česky, německy, italsky, francouzsky a maďarsky.

Písňový repertoir Karla Buriana

České písně:

B. Smetana: První písně. *Z. Fibich:* Tragedie. *A. Dvořák:* Večerní písně. Op. 31. *J. B. Foerster:* Passiflora. Op. 78. Dva motivy. Op. 109. Modlitba. *V. Novák:* Moravské písně. Op. 17. a Op. 21. Slovácké. Na prsou svých nech snít mne zas. Op. 4. Marno. Op. 25. *J. V. Novotný:* Čtvero písní. Jako do skoku. Marná láska. Bechyňské. Řečické. Má láska poslední. *O. Nedbal:* Co na nebi je hvězdiček. Op. 4. *K. M. Macan:* Pět písní. Beneš Heřmanóv. Mladá láska. *Ed. Tregler:* Zpověď. Tichá noc. *A. Jiránek:* Poutník. Copak k nám, synečko. *E. Chvála:* Soumrak. *J. z Kaánů:* Rybák. *B. Jeremiáš:* Mně zdálo se. Op. 35. *K. Kovařovic:* Čtvero písní. Op. 18. *O. Horník:* Topoly. *A. L. Vymetal:* Přiznání. *B. Vendler:* Jest večer. *K. Pospíšil:* Písně v národním tónu. *Fr. Picka:* Holá, pijme kamarádi. Oj, naše rovina. Ó, noci. Op. 5. *K. Hoffmeister:* Snění. Serenáda. *A. Piskáček:* Národní písně. Sny o štěstí. Op. 15. *K. Weis:* Večerní písně. Op. 3. *K. Stecker:* Květy lásky. Op. 8. *R. Zamrzla:* Letní večer. Ptačí píseň. Na mezi. Jaro. Tys jenom ještě poupátko. Op. 14. Tys jako horská krajina. Op. 10. *F. Doskočil:* Moravské. *Ot. Nebuška:* Písně a písničky. Op. 1. *Fr. Neumann:* Věrnost. Temné oči. *Fr. Spilka:* Lípy. *Ot. Zich:* Vzpomínka. *G. Roob:* Skřivánek. *Ot. Ostrčil:* Jarní noc. Osiřelo dítě. Cizí host. *Schneider-Trnavský:* Slovenské ľudové piesne. *K. Knittl:* Osm písní. Op. 2. *Jindřich Jindřich:* Burianovo album. Památce Vrchlického. Písně večera. Notturno. Zvadlý květ. To věděl bych rád. Slovácké písně. *J. Kunc:* Radosti a touhy. Op. 5. Kdo na moje místo. Manon. Moravské. Slovenské. *J. Kvapil:* Olše. Tiché štěstí. Já šťasten byl. *K. B. Jirák:* Lyrické intermezzo. *Vl. Vycpálek:* Vojna. Op. 13. Světla v temnotách. Op. 4. *J. Křička:* Tiše zpívá. *J. Novotný:* Od těla tvého. *V. Štěpán:* Vzdor. *J. Jeremiáš:* Na rozloučenou. A keď sa, Januško. *B. Vomáčka:* Zavátá cesta. Op. 1.

Cizí autoři:

Edmund von Strauss: Schmied Schmerz. *Eugen Hildach:* Lenz. Op. 19. *Jos. Sucher:* Liebesglück. *Adolf Jensen:* Sechs Lieder. Op. 35. *Kurt Schindler:* Vier Lieder. Op. 3. *Aug. Bungert:* Lieder.

Op. 59. *L. Macray:* Éjfélkor. *E. H. Grieg:* Ich liebe dich. *A. Wallnöfer:* So willst du noch einmal. Op. 48. *R. Ganz:* Sérénade. *W. M. Kienzel:* Meine Mutter. *Franz Hamacher:* Wünsche. *Hans Sitt:* Lieder. Op. 18. *A. Sullivan:* O, lasst mich träumen. *Ch. Gounod:* Frühlings-Lied. *R. Becher:* Frühlingszeit. Op. 3. *Fr. Schubert:* Král duchů. *Löwe:* Rybář. *A. Rubinstein:* Sechs Lieder. Op. 57. *Fel. Weingartner:* Der Born. Ich denke oft ans blaue Meer. Die Primeln. *Hugo Wolf:* Heimweh. *Gustav Mahler:* Lieder eines fahrenden Gesellen. Já žiji vzdálen této země hluku. Revelge. *Richard Strauss:* Sechs Lieder. Op. 17. *Arnold Schönberg:* Natur. Wappenschild.*)

*) Písňový repertoir byl studován v češtině, němčině a francouzštině.

Operní repertoir Emila Buriana

České opery:

F. Škroup: Dráteník (Květenský). *V. Hřímalý:* Zakletý princ (Miroslav). *J. Nešvera:* Lesní vzduch (Muzikant). *B. Smetana:* Dalibor (Vladislav, Budivoj). Libuše (Přemysl). Tajemství (Zedník, Kalina). Hubička (Tomeš). Braniboři v Čechách (Tausentmark). Čertova stěna (Vok). Prodaná nevěsta (Krušina, Mícha). *A. Dvořák:* Jakobín (obě role). Tvrdé palice (Vávra). Šelma sedlák (Hrabě). *Zd. Fibich:* Šárka (Přemysl). Blaník (Bořek). Nevěsta messinská (Manuel). Bouře (Prospero). *J. R. Rozkošný:* Popelka (Pocestný). Stoja. *V. Blodek:* V studni (Janek). *J. B. Foerster:* Eva (Samko). *L. Janáček:* Liška Bystrouška (Lesník). *K. Kovařovic:* Psohlavci (Lomikar a ostatní barytonové role). *St. Suda:* Lešetínský kovář. *K. Weis:* Blíženci (Orsino). *O. Ostrčil:* Poupě (Kučina). *Fr. Neumann:* Milkování (Theodor Kaiser). *Fr. Picka:* Malíř Reiner (Capartides). *R. Karel:* Ilseino srdce (Emil). *J. Křička:* Hipolyta (Alessandro). *E. F. Burian:* Před slunce východem (Adam).

Cizí autoři:

G. Donizetti: Don Pasquale (Malatesta). *W. A. Mozart:* Figarova svatba (Figaro). Kouzelná flétna (Papageno, Sprecher). Don Juan (titulní, Masetto). *G. A. Rossini:* Lazebník sevillský (Almaviva). Vilém Tell. *A. Lortzing:* Car a tesař (Michaelov). Zbrojíř (Liebenau). Undina (Kühleborn). *L. van Beethoven:* Fidelio (Minister). *G. Verdi:* Traviata (Germond). Maškarní ples (Renato). Troubadour (Luna). Aida (Amonasro). Othello (Jago). Rigoletto (titulní). Síla osudu (Don Carlo). *L. F. J. Hérold:* Zampa. *O. Nicolai:* Veselé ženy windsorské. *K. M. Weber:* Čarostřelec (Ottokar). *Ch. F. Gounod:* Faust (Valentýn). *K. Goldmark:* Královna ze Sáby (Šalomoun). Domácí cvrček. *G. Meyerbeer:* Hugenotti (Nevers). Afričanka (Nelusco). *X. H. N. Leroux:* Královna Fiametta. *L. A. Maillart:* Poustevníkův zvonek (Belamy). *F. von Flotow:* Marta. *L. Delibes:* Lakmé (Milakanta). *J. E. F. Massenet:* Manon (Lescaut). Werther. *E. Wolf-Ferrari:* Zuzančino tajemství (Hrabě Gil). Corregidor (Tio Lucas). *Ferd. Paer:* Pan kapelník.

J. Strauss: Netopýr. *J. Brüll:* Zlatý křížek (Nikolas Pariset). *A. Thomas:* Mignon (Lotharius). *J. Offenbach:* Hoffmannovy povídky. *C. Kreutzer:* Nocleh v Granadě (Lovec). *R. Wagner:* Lohengrin (Telramund, hlasatel). Tannhäuser (Wolfram). Rheingold (Donner). Parsifal (Amfortas). Rienzi. Mistři pěvci (Beckmesser, Kothner). *P. I. Čajkovskij:* Oněgin. Piková dáma. *G. Bizet:* Lovec perel. Carmen (Morales, Escamillo). *W. Kienzl:* Hlasatel evangelia (Johannes). *J. Zajc:* Mikuláš Zrinský. *V. Lisinski:* Porin (Kocelín). *E Nápravník:* Dubrovský. *M. P. Mussorgskij:* Boris Godunov. *E. Humperdinck:* Perníková chaloupka (Petr). Svatba proti vůli. *Ch. C. Saint-Saëns:* Samson a Dalila. *G. Puccini:* Butterfly (Sharpless). Bohême (Marcel). Tosca (Scarpia). *P. Mascagni:* Cavalleria rusticana (Alfio). *R. Leoncavallo:* Komedianti (Silvio, Tonio). *R. Strauss:* Růžový kavalír (Faninal). Salome (Jochanaan).*)

*) *V zápiscích Emila Buriana jsou ještě tyto opery:* Cikánský baron. Zkouška na operu. Řecký otrok. Král z Lahoru. Trubač ze Säkingu. Gaukler. Le Falotta. Gasparone. Andulka. Krispin a kmotra. Opery byly studovány: česky, chorvatsky a německy.

Symfonický repertoir Emila Buriana

Oratoria a kantáty:

Ant. Dvořák: Svatební košile. *Vl. Vycpálek:* Kantáta o posledních věcech člověka. *J. Křička:* Pokušení. *J. Jeremiáš:* Jan Hus. *Fr. Liszt:* Legenda o svaté Alžbětě. *Dr. P. Hartmann:* Večeře Páně. *A. Bruckner:* Te Deum. *J. S. Bach:* Matthäus-Passion.*) *G. Verdi:* Requiem.*) *César Franck:* Blahoslavenství.

Symfonie:

L. van Beethoven: Devátá symfonie.*) *R. Zamrzla:* Symfonie C-moll.

*) Studováno v Německu.

Písňový repertoir Emila Buriana

České písně:

B. Smetana: Večerní písně. *A. Dvořák:* Biblické písně. I. II. Op. 95. Čtvero písní. Op. 2. Cikánské melodie. Op. 55. *Zd. Fibich:* Má dívenka jak růže ie. *L. Janáček:* Národní písně. *J. Malát:* Národní písně. *K. Bendl:* Cigánské melodie. Šest písní z Rukopisu Královédvorského. *Schneider-Trnavský:* Slovenské ľudové piesne. *Lud. Vymetal:* Otázka. *A. Karas:* Modlitba. *J. B. Foerster:* Vzpomínky. Op. 32. Hrst klasů. Op. 66. *Vít. Novák:* Národní písně. Slovenské zpevy. Nové slovenské zpevy. Melancholie. Op. 25. Cikánské písně. Op. 14. Vzpomínka. Večer. Vojenská. *J. V. Novotný:* Národní písně. Bechyňské. Libické. Řečické. Pivovarské. *A. Jiránek:* Poutník. Národní písně. Slovenské zpevy. Slovenské perly. *K. Kovařovic:* Anička dušička. Tak často mně to připadá. Celý vesmír odpočívá. *E. Chvála:* Umlklo stromů šumění. Když jsme byli mladší. Starosvětské písničky. *K. Stecker:* Tys jako vábné kvítí. *O. Horník:* Topoly. Já jsem ten rytíř z pohádky. *Fr. Picka:* Poznání. Hanácké pěsničke. Tři církevní zpěvy. Op. 31. *Jindřich Jindřich:* Národní písně. Chodské. Moravské. Notturno. To věděl bych rád. Skřivánek. Letní ty noci. Chudobka. *K. Weis:* Národní písně. Blaťácké. Jak v jitřním poupěti. Písně otroka. *O. Nedbal:* Dudák. Op. 11. *K. M. Macan:* Hrob v lese. Modlím se, drahá. Přijď k nám. Odkud as láska. Až přejde den. Balada na moři. *K. Hoffmeister:* Ó, tenkrát. V mou síňku měsíc svítí. *F. Neumann:* Vzpomínky. Temné oči. *Doskočil:* Hluboký járečku. *J. z Kaánů:* Když se vrátí máj. *B. Jeremiáš:* Český sedlák. *B. Vendler:* Pět písní. Op. 1. Op. 20. *K. Pospíšil:* Písně v národním tónu. *E. Tregler:* Kyrysaři. *A. Piskáček* Resignace. Op. 26. *O. Nebuška:* Písně a písničky. Op. 1. *Fr. Spilka:* Selské písně. *G. Roob:* Čtyři písně. Op. 65. *E. M. Rutte:* Slasti manželské. Op. 8. *R. Kopa:* Kopřivické písničky. *Ferd. Sládek:* Trocnovské písně. *F. J. Khodl:* Tristis est anima mea. *O. Zich:* Národní písně. Chodské. Ze srdce. Op. 4. Matičce. Op. 8. Stará lípa. *Otakar Ostrčil:* Svůj celý smutek. *R. Zamrzla:* Šest písní. Op. 6. *L. Vycpálek:* Moravské balady. Op. 12. Tuberosy. *V. Štěpán:* Národní písně. Op. 10. Májová noc. Op. 8. *Jan Kunc:* Slovenské písně. Sonet apostrofa. Svatební. Za horama. *J. Kvapil:* Olše. *Jaroslav Jeremiáš:* Národní písně. Podzimní. Píseň. Úmysl a skutek.

Vzpomínka. *V. V. Šak:* Noc. Láska. *K. B. Jirák:* Návrat. Op. 8. *O. Hilmera:* Ze Slovácka. *J. Hybler:* Tři zpěvy. Osamělý večer. Ještě jednou se vrátíme. *B. Taraba:* Má hvězda. *E. F. Burian:* Těžká hodina. Národní písně.

Cizí autoři:

A. Scarlati: O cessate di piagarmi. Spesso vibra per suo gioco. *A. Caldara:* Selve amiche. *F. Durante:* Danza, danza. *B. Marcello:* Quella fiamma che m'accende. *G. B. Peroglessi:* Se tu m'ami. *P. M. Costa:* Serenata Medioevale. *Fr. Schubert:* Zimní cesta. Spanilá mlynářka. Písně atd. *K. Loewe:* Ballady. Op. 59. atd. *R. Schumann:* Písně. Op. 30. Op. 57. atd. *Franz Liszt:* Písně. *A. Mendelssohn:* Aus dem Nachtlied Zarathustras. *L. van Beethoven:* Schottische Lieder. Op. 108. *A. Borodin:* Spící princezna. *V. Lisinski:* Útočiště. *J. Brahms:* Ukolébavka. Lieder. Op. 63. *Rubinstein:* Lieder. *Jensen:* Lehn deine Wang' an meine Wang'. *P. J. Lange-Müller:* Písně. Op. 16. Op. 57. *Peter Cornelius:* Písně. Op. 3. Op. 4. Op. 15. *Grieg:* Dostaveníčko. Volal pták. Svatojanská noc. *Hugo Wolf:* Der Musikant. *Max Reger:* Schlichte Weisen. Op. 76. *W. M. Kienzl:* Lieder und Gesänge. *Robert Franz:* Widmung. Op. 14. *Martin Jacobi:* Drei Lieder. Op. 34. *Franz Abt:* Drei Lieder. Op. 204. *W. von Moellendorff:* Spätherbst. Op. 22. *E. Lassen:* Ollerseelen. Op. 85. *Franjo Jilek:* Vienac hrvatskich pjesama. *C. Debussy:* Le Promenoir des deux Amants. *Richard Strauss:* Vier Lieder. Op. 2. Traum durch die Dämmerung. Op. 29. *Henri Duparc:* L'Invitation au voyage. *G. Mahler:* Písně o mrtvých dětech.*)

*) Písňový repertoir byl studován: česky, chorvatsky, německy, francouzsky a italsky.

Seznam gramofonových desek bratří Burianů

Desky Karla Buriana:

Gramophone Concert Record:

G. C. 3—42586. Was bin ich aufgewacht, aus »Werther«.

Gramophone Monarch Record:

642131. Gralserzählung aus »Lohengrin«.

Sample Record:

The Gramophone and Typewriter Ltd.

F. 13. 9. 07. 5. Duett aus »Die Macht des Geschickes«. F. Plaschke und Karel Burian.

His masters voice:

C. 72210. Nešťastný šafářův dvoreček.
72211. Jakú som si frajerečku.
C. 2—72093. Zdálo se mi.
2—72094. Proč si k nám nepřišel?
C. 2—72095. Co na nebi je hvězdiček.
2—72096. Za deset roků.
C. 2—72097. a) Dudák. b) Hodonickou cestou.
2—72098. Eva.
M. 072012. Jako do skoku.
AM. 280. Můj kolega Caruso. — Zpověď.
AM. 282. Ó, řebíčku zahradnický! — Nad Lužencí jaloveček.
AM. 285. Zapírat nechci. »Dalibor«. — Ó, Zdeňku! »Dalibor«.
AM. 287. Což nessaješ tu sladkou vůni? »Lohengrin«. — Ó, Elso! »Lohengrin«.
AM. 288. Romance z opery »Fra Diavolo«. — Déle mně nelze svésti. »Čarostřelec«.
AN. 254. Kde jest? »Evžen Oněgin«. — Což mne již opustilo nebe? »Čarostřelec«.
AN. 255. Arie Koziny z opery »Psohlavci«. — Tragedie, balada. Zd. Fibich.

Desky Emila Buriana:

His masters voice:

311. Zpěv krále Vladislava z op. »Dalibor«. — Poutník.

898. Ó, vy lípy! »Libuše«. — Když ve smělém závodění. »Tannhäuser«.
5538. Prolog z op. »Komedianti«. — Valentinova modlitba z op. »Faust«.
AM. 419. Ó, řebíčku zahradnický! — Včera jsem byl u muziky. — Dyž jsem šel vod Domažlic. — Ha, ty svatej Vavřenečku!
AM. 420. Teče voda. — Ó, vy lípy! »Libuše«.
AN. 34. Arie Vladislava. »Dalibor«. — Arie Oněgina. »Evžen Oněgin«.

Za laskavé půjčení materiálu děkuji panu F. Chaurovi, paní Klotyldě Wuršerové a slečně Marii Popeové.

Smíchov, 9. října 1928.

E. F. Burian.

Obsah

Mládí Burianů 5
Povaha bratří Burianů 15
Tradice bratří Burianů 19
Burianové na koncertu a na scéně 22
Wagnerismus Karla Buriana 30
Janáčkův realismus a Emil Burian 34
Kariéra Karla Buriana 38
Umělecká kariéra Emila Buriana 50
Karel Burian překladatel 68
Burianové veršotepci 75
Poslední okamžiky bratří Burianů 85
Operní repertoir Karla Buriana 90
Písňový repertoir Karla Buriana 92
Operní repertoir Emila Buriana 94
Symfonický repertoir Emila Buriana 96
Písňový repertoir Emila Buriana 97
Seznam gramofonových desek bratří Burianů 99

Památník bratřím Burianům napsal E. F. Burian. Typografická úprava a obálka Karla Teigeho. Vydal k vánocům 1928 jako 13. svazek Malé edice Odeonu Jan Fromek, Praha III., Chotkova ul. 11. Písmem Garamond vytiskla knihtiskárna Jaroslava Hoffmanna v Praze-Karlíně, Královská tř. 13.

STENDHAL:

ABATYŠE V CASTRU

ROMÁN

KOSMOPOLIS

DE STENDHAL

ABATYŠE V CASTRU

1927

KNIHOVNA KOSMOPOLIS

Melodram nám tak často předvedl italské zbojníky šestnáctého století, a tolik lidí o nich mluvilo, aniž je znalo, že máme o nich nyní ty nejnesprávnější představy. Můžeme jenom říci, že tito lupiči byli o p o s i c í proti krutým vládám, které v Italii následovaly po středověkých republikách. Nejbohatší občan bývalé republiky byl obyčejně novým tyranem, a aby okouzlil podřízený lid, zdobil město velkolepými chrámy a nádhernými obrazy. Tací tyranové byli Polentiniové z Ravenny, Manfrediové z Faenzy, Riariové z Imoly, Caneové z Verony, Bentivogliové z Bologne, Viscontiové z Milána a konečně nejméně bojovní a nejpokrytečtější ze všech, Medičejští z Florencie. Žádný z dějepisců, v těchto malých státech, neosmělil se vypravovati o bezpočetných otravách a vraždách, vyvolaných strachem, soužícím tyto tyrany; vážní dějepisci byli tedy v jejich službách. Uvážíme-li, že každý z těchto tyranů znal osobně všechny republikány, o nichž věděl, že ho proklínají (na příklad velkovévoda toskánský Cosmo znal Strozziho), že mnozí tyrani zahynuli vraždou, pochopíme, jak hluboká byla nenávist a věčná nedůvěra, která darovala tolik ducha a statečnosti Italům šestnáctého století, a tolik geniálnosti jejich umělcům. Uvidíme, jak tyto hluboké vášně zabraňují vzniku onoho dosti směšného předsudku, jemuž se, od časů paní de Sévigné, říkalo č e s t, jež záležela

zvláště v tom, že se obětoval život pro pána, u něhož kdo se poddaným narodil, a pro oblibu u dam. Ve Francii šestnáctého století činnost mužova a jeho skutečná hodnota projevila se a dobyla si obdivu jenom udatností na bojišti, nebo v soubojích, a poněvadž ženy milují chrabrost a především odvážlivost, staly se nejvyššími soudci mužovy hodnoty. Tak se zrodil duch galantnosti, jenž připravil postupnou zkázu všech vášní, tedy i lásky, ve prospěch krutého tyrana, jehož jsme všichni poslušni: marnivosti. Králové přáli marnivosti a proto se odtud datuje vláda stužek.

V Italii vyznamenával se muž všemi druhy hodnot, jak velkými ranami mečem, tak objevy ve starých rukopisech; na příklad Petrarca byl modlou své doby; a žena šestnáctého století by byla milovala muže, znajícího řecky, právě tolik a i více, než muže, proslulého vojenskou udatností. Bylo tedy viděti vášně a nikoliv zvyk galantnosti. Zde jest ten veliký rozdíl mezi Italií a Francií, proč Italie spatřila narození Raffaelů, Giorgionů, Tizianů, Correggů, kdežto Francie zplodila všechny udatné vojevůdce šestnáctého století, dnes tak neznámé, z nichž každý zabil veliký počet nepřátel.

Žádám za odpuštění pro tyto drsné pravdy. Nechť je tomu jakkoli, ale kruté a nutné pomsty malých italských tyranů středověku naklonily srdce lidu zbojníkům. Zbojníci byli nenáviděni když kradli koně, obilí, peníze, slovem vše, čeho jim bylo třeba k živobytí; ale v podstatě srdce lidu náleželo jim. I vesnické dívky dávaly přede všemi ostatními přednost mladému hochovi, jenž jednou v životě byl nucen andar alla machia, to jest uprchnouti do lesů a hledati útočiště u zbojníků, následkem nějakého příliš nerozvážného činu.

Ještě dodnes se každý jistě obává setkati se se zbojníky; ale jsou-li trestáni, každý jich lituje. To

z té příčiny, že tento lid, tak bystrý a tak žertovný, který se posmívá všem spisům, uveřejněným za censury jeho vládců, čítá stále drobné básně, jež ohnivě vypravují o životě nejvyhlášenějších zbojníků. To, co jest heroického v těchto povídkách, uchvátí umělecké sklony, které žijí stále ve spodních třídách, a mimo to je tento lid tak znaven oficiální chválou, uštědřovanou určitým lidem, že všechno, co není oficiální v tomto druhu, jde mu přímo k srdci. Je nutné věděti, že v Italii trpí podřízený lid něčím, čeho by cestovatel nikdy nezpozoroval, i kdyby žil deset let v zemi. Na příklad: před patnácti lety, ještě než moudrost vlád potlačila zbojníky,*) byly často jejich hrdinné činy trestány bezprávím gubernátorů malých měst. Tito gubernátoři, úředníci s mocí absolutní, jejichž plat nepřesahuje dvacet tolarů měsíčně, jsou přirozeně ve službách nejvýše postavené rodiny v kraji, která tímto jednoduchým prostředkem utlačuje své nepřátele. I když se zbojníkům vždycky nepodařilo potrestati tyto despotické gubernátory, tedy se jim alespoň vysmívali a vzdorovali, což je nemálo vyvyšovalo v očích duchaplného lidu. Ze všech běd jest mu útěchou satirický sonet, nikdy však nezapomíná urážky. Zde jest jiný hlavní rozdíl mezi Italií a Francií.

Když v šestnáctém století gubernátor nějakého městečka odsoudil k smrti některého ubohého obyvatele, jenž byl terčem nenávisti nejvlivnější rodiny, bylo často zříti zbojníky, jak útočí na vězení a snaží se osvoboditi utlačovaného. Mocná rodina nedůvěřujíc příliš osmi či deseti vojákům, určeným vládou hlídati vězení, zjednávala si na svůj náklad oddíl dočas-

*) Gasparone, poslední zbojník, vyjednával s vládou roku 1826; byl zavřen do tvrze Civita-Vecchiaské s třiceti dvěma svými lidmi. Nedostatek vody na vrcholcích Apenin, kam se utekl, donutil ho vyjednávati. Byl to člověk duchaplný, dosti příjemné tváře.

ných vojáků. Ti se nazývali b r a v i, tábořili v okolí vězení a měli za úkol doprovoditi chuďasa, jehož smrt byla zakoupena, až na místo popravy. Měla-li mocná rodina ve svém středu mladého muže, postavil se v čelo těchto improvisovaných vojáků.

Přiznávám, že nad tímto stavem civilisace úpí morálka; až do dneška udržel se souboj, omrzelost, ač soudcové se již neprodávají; ale tyto obyčeje šestnáctého století měly podivuhodný vliv na vytvoření mužů důstojných jmen.

Mnoho dějepisců, chválených ještě dnes šablonovitou literaturou akademií, hledělo zakrýti tento stav věcí, který kolem roku 1550 vytvořil tak veliké charaktery. Jejich smělé lži tehdy byly odměňovány všemi poctami, jimiž disponovali Medičejští z Florencie, d' Este z Ferrary, místokrálové neapolští, atd. Ubohý dějepisec, zvaný Gianone, chtěl nadzvednouti cíp roušky, ale poněvadž se odvážil povědětí jenom velice malou část pravdy, při čemž ještě užíval pochybovacích a nejasných tvarů, zůstal silně nudným, a přece musil zemříti ve vězení ve věku osmdesáti dvou let, dne 7. března 1758.

Chceme-li znáti dějiny Italie, tedy nesmíme vůbec čísti autory obecně uznávané, neboť nikde nebyla známa lépe cena lži, nikde nebyla lépe placena.*)

První dějiny, napsané v Italii po velkém barbarství devátého století, činí již zmínku o zbojnících a mluví o nich, jako by byli existovali od nepamětných dob. (Viz sborník Muratoriův.) Když byly středověké republiky potlačeny, na neštěstí pro veřejné

*) Paolo Jove, biskup v Comě, A r e t i n o a sta jiných méně zábavných, jež zachránila nuda, kterou rozsévali, před potupou, Robertson, Roscoe jsou přeplněni lžemi. Guicciardini se prodal Cosmovi I., jenž se mu posmíval. Dnes Goletta a Pignotti pověděli pravdu, tento se stálým strachem, že bude sesazen, ačkoli chtěl, aby jeho práce byla vytištěna až po jeho smrti.

blaho, pro spravedlnost a pro dobrou vládu, ale na štěstí pro umění, nejenergičtější republikáni, milující svobodu více než většina jejich spoluobčanů, utekli se do lesů. Lid, týraný Bagliony, Malatesty, Bentivogliony, Medičejskými atd., miloval a ctil přirozeně jejich nepřátele zbojníky. Ukrutnosti tyranů, kteří následovali po prvních uchvatitelích, na příklad ukrutnosti Cosmy, prvního velkovévody florentského, jenž dal vyvraždit republikány uprchlé až do Benátek a do Paříže, vedly k tomu, že byli posíláni těmto zbojníkům nováčci. Musíme se však přiblížiti době, ve které žila naše hrdinka. Tedy kolem roku 1550 Alfonso Piccolomini, vévoda z Monte Mariano a Marco Sciarra řídili s úspěchem ozbrojené tlupy, které v okolí Albana vzdorovaly vojákům papežovým, tehdá velice chrabrým. Operační čára těchto vyhlášených vůdců, jimž se lid podivuje dodnes, táhla se od Pádu a močálů u Ravenny až do lesů, které tehdy pokrývaly Vesuv. Hlavním stanem Sciarry, který za papeže Řehoře XIII. shromáždil mnohdy několik tisíc vojáků, byl les Faggiola, velice proslavený jejich hrdinnými činy a ležící pět mil od Říma na cestě do Neapole. Podrobná historie tohoto proslulého zbojníka zdá se nám neuvěřitelná, poněvadž vůbec nemůžeme pochopiti pohnutky jeho činů. Byl přemožen teprve roku 1592. Když viděl svůj boj v zoufalém postavení, počal vyjednávati s republikou benátskou a přešel do jejích služeb se svými nejoddanějšími nebo nejprovinilejšími, jak je libo, vojáky. Avšak Benátky, které podepsaly smlouvu se Sciarrou, daly ho zavraždit, vzhledem k stížnostem římské vlády a poslaly jeho statečné vojáky hájiti proti Turkům ostrova Kandie. Zde, jak to moudré Benátky dobře věděly, vládl vražedný mor, a tak v několika dnech bylo pět set vojáků, jež Sciarra přivedl do služeb republiky, ztenčeno na šedesát sedm.

Les Faggiola, jehož obrovské stromy pokrývají

bývalou sopku, byl tedy posledním jevištěm hrdinných činů Marka Sciarry. Všichni cestovatelé vám řeknou, že je to nejvelkolepější místo podivuhodné pláně římské, jejíž chmurný vzhled zdá se býti stvořen pro tragedii. Faggiola svou černou zelení věnčí vrcholky pohoří Albana.

Za toto velkolepé pohoří vděčíme nějakému sopečnému výbuchu, který se udál o mnoho staletí dříve, než byl založen Řím. Vyvstalo uprostřed širé roviny, jež se kdysi rozkládala mezi Apeninami a mořem v období, které předcházelo všem dějinám. Jeho vrcholným bodem jest Monte Cavi, který se zvedá zahalen temnými stíny Faggioly. Odevšad jest jej viděti, z Terraciny a z Ostie jako z Říma a z Tivoli, a pohoří Albano, nyní pokryté paláci, zakončuje k jihu obzor Říma, jenž je tak proslavený mezi cestovateli. Na vrcholku Monte Cavi zaujal klášter benediktinů místo chrámu Joviše Feretria, kam národové latinští přicházeli společně obětovati a utužovati svazky jakési náboženské federace. Chráněn stinným loubím velkolepých kaštanů, dorazí cestovatel za několik hodin k ohromným balvanům, jež představují trosky chrámu Jovišova; ale i pod tímto temným loubím, tak rozkošným v tamním podnebí, cestovatel hledí i dnes nepokojně do hloubi lesa; má strach před zbojníky. Doraziv na vrchol Monte Cavi rozdělá si v zříceninách chrámu oheň, aby si upravil pokrmy. S tohoto bodu, jenž ovládá celou římskou pláň, je na západě viděti moře, jež se zdá býti dva kroky od nás, ačkoli je vzdáleno tři až čtyři míle; můžeme rozeznati nejmenší lodi a s nejslabším dalekohledem lze spočítati lidi, kteří jedou parníkem do Neapole. Na všech ostatních stranách rozvírá se pohled na velkolepou rovinu, končící se na východě Apeninami, nad Palestrinou, a na severu Svatým Petrem i ostatními velikými budovami Říma. Ježto Monte Cavi není příliš vysoký, oko rozeznává nejmenší podrobnosti to-

hoto vznešeného kraje, který by se obešel i bez historické proslulosti; a přece každý háj, každý pruh zdi v troskách, zpozorovaný v rovině nebo na úbočích pohoří, připomíná některou z bitev, tak podivuhodných vlastenectvím a statečností, o nichž vypravuje Titus Livius.

Ještě dnes to můžeme sledovati, přijdeme-li k ohromným balvanům, zbytkům chrámu Joviše Feretria, které slouží za zeď zahradě benediktinů a k vítězné cestě, po níž se druhdy ubírali první králové římští. Cesta byla vydlážděna velmi pravidelně tesanými kameny, z nichž se najdou veliké úlomky uprostřed lesa Faggioly.

Na pokraji vyhaslého jícnu, jenž se stal pěkným jezerem Albanem, majícím v obvodu pět až šest mil (nyní jest naplněno jasnou vodou), ležela v tak hluboko položeném skalisku z lávy, Alba, matka Říma, kterou zničila římská politika hned v dobách prvních králů. Přesto existují její trosky podnes. O několik staletí později se vypnulo čtvrt míle od Alby na horském svahu, hledícím k moři, moderní město Albano. Od jezera jest však odděleno záclonou skalisek zakrývajících jezero městu a město jezeru. Shlédneme-li je s roviny, odrážejí se jeho bílé domy od černé a hluboké zeleni lesa, tak drahého zbojníkům a tak často proslulého, jenž věnčí sopečné pohoří se všech stran.

Roku 1540, když v prvních řadách šlechty vzkvétala mocná rodina Campirealiů, o jejíchž neštěstích hodláme vypravovati, nemělo Albano ani tři tisíce obyvatel, kdežto dnes jich čítá pět či šest tisíc.

Tuto historii překládám z dvou objemných rukopisů, jednoho římského a druhého z Florencie. K svému velkému nebezpečí odvážil jsem se podati jejich styl, který je téměř stylem našich (francouz-

ských) starých legend. Zdá se mi, že styl nynější doby, tak jemný a tak odměřený, by byl býval příliš málo ve shodě s vyprávěnými ději a především s úvahami autorů. Psali kolem roku 1598. Prosím o shovívavost čtenářovu jak pro ně, tak i pro sebe.

II.

„Napsav tolik tragických historií," praví autor florentinského rukopisu, „zakončím tou, jež mi ze všech působí nejvíce námahy při vypravování. Budu mluviti o vyhlášené abatyši kláštera Navštívení Panny Marie v Castru, Heleně z Campireali, jejíž proces a smrt daly tolik látky k řečem ve vysoké společnosti v Římě a v Italii. Již kolem roku 1555 vládli zbojníci v okolí Říma, a úředníci byli zaprodáváni mocným rodinám. Roku 1572, jenž byl také rokem procesu, vstoupil na trůn svatého Petra Řehoř XIII., Buoncompagni. Tento svatý velekněz shrnoval v sobě všecky apoštolské ctnosti, ale jeho občanské vládě bylo možno vytýkati některé slabosti. Na příklad nedovedl si ani vybrati poctivých soudců, ani potlačiti zbojníků; rmoutil se nad zločiny a nedovedl je ztrestati. Když uložil trest smrti, připadalo mu, že přejímá na sebe hroznou odpovědnost. Výsledkem tohoto způsobu nazírání bylo, že všechny cesty, jež vedly do věčného města, byly zalidněny téměř nekonečným počtem zbojníků. Chtěl-li někdo bezpečně cestovati, byl nucen státi se přítelem zbojníků. Les Faggiola, ležící po obou stranách cesty z Neapole do Albana, byl již dávno hlavním stanem vlády, nepřátelské vládě Jeho Svatosti a několikrát byl Řím nucen vyjednávati jako mocnost s mocností s Markem Sciarrou, jedním z králů lesa. Silou těchto zbojníků bylo, že byli milováni svými sousedy sedláky.

Toto hezké město Albano, tak blízké hlavnímu stanu zbojníků, spatřilo narození Heleny z Campireali,

roku 1542. Její otec byl pokládán za nejbohatšího šlechtice v kraji, a v této hodnosti pojal za manželku Viktorii Carafovou, jež měla veliké pozemky v království neapolském. Mohl bych uvésti několik starců, kteří žijí dosud a kteří velmi dobře znali Viktorii Carafovou a její dceru. Viktorie byla vzorem moudrosti a důvtipu, avšak přes všecky své vlohy nemohla zabrániti zkáze své rodiny. Jsou to podivné věci! Zdá se mi, že hrozná neštěstí, jež budou tvořiti smutnou látku mého vypravování, nemohou býti zvláště přisuzována žádné z jednajících osob, jež předvedu čtenáři: vidím nešťastníky, ale opravdu nemohu najíti viníky. Dvěma velikými nebezpečími pro mladou Helenu byla její svrchovaná krása a přeněžná duše, jež jsou omluvou pro jejího milence Julia Branciforta, a zrovna tak může se též omluviti, až na jeden bod, totiž naprostý nedostatek důvtipu u monsignora Cittadiniho biskupa v Castru. Za svůj rychlý postup na životní dráze církevních hodností vděčil Cittadini svému poctivému chování a především nejvznešenějšímu vzezření a nejpravidelněji krásné tváři, s níž se bylo možno setkati. Objevuji o něm napsáno, že kdo ho spatřil, musil ho milovati.

Nechci lichotiti nikomu a proto nezatajím, že kterýsi svatý mnich z kláštera na Monte Cavi, jenž byl často přistižen ve své cele, jak se vznáší několik stop nad zemí jako svatý Pavel, a to ho mohla udržeti jenom milost boží v této neobyčejné poloze,*) předpověděl pánu z Campireali, že jeho rodina jím vyhy-

*) Ještě dnes jest tato zvláštní poloha pokládána lidem z římského kraje za bezpečnou známku svatosti. Kolem roku 1826 byl jistý mnich z Albana několikrát zpozorován, jak z milosti boží byl vyzdvižen nad zemi. Připisovaly se mu četné zázraky. Lid se sbíhal z okolí na dvacet mil, aby přijal jeho požehnání; ženy nejvyšších společenských tříd ho viděly, jak se vznáší ve své cele tři stopy nad zemí. Pojednou zmizel.

ne a že bude míti pouze dvě dítky, které zahynou násilnou smrtí. K vůli tomuto proroctví nemohl se v kraji oženiti a šel hledat štěstí do Neapole, kde se mu poštěstilo najíti veliké statky a ženu, která by svými vlohami byla s to, aby změnila jeho zlou sudbu, kdyby bylo něco takového vůbec možné.

Pán z Campireali byl pokládán za velice poctivého člověka, prokazoval mnoho milosrdenství, ale neměl pražádného ducha, pročež se ponenáhlu vzdaloval pobytu v Římě a posléze trávil celý rok ve svém paláci v Albanu. Věnoval se vzdělávání svých pozemků, ležících na přebohaté rovině, rozkládající se mezi městem a mořem. Svého syna Fabia, mladíka to velmi hrdého na svůj rod, dal na radu své ženy vychovati co nejvelkolepěji a rovněž dceru Helenu, jež byla divem krásy, což můžeme dosud zříti na její podobizně, ještě dochované ve sbírce knížecího rodu Farnese. Když jsem počal psáti tuto historii, odebral jsem se do paláce Farnese, abych si bedlivě prohlédl smrtelnou schránku, kterou dala nebesa ženě, jejíž neblahý osud způsobil tolik hluku své doby a dokonce zaměstnává ještě dnes mysl lidí. Tvar její hlavy je podlouhlý ovál, čelo velmi vysoké a vlasy jsou tmavě plavé. Výraz její tváře je spíše veselý; oči jsou veliké, hluboce výrazné a kaštanové obočí tvoří dokonale narýsovaný oblouk. Rty má velmi tenké a řekli bychom, že obrysy úst byly nakresleny proslulým malířem Correggiem. Prohlížíme-li si ji mezi ostatními podobiznami v galerii Farnese, působí na nás dojmem královny. Stává se velmi zřídka, že veselý výraz je spjat se vznešeností.

„Strávivši plných osm let jako chovanka v klášteře Navštívení Panny Marie v městě Castru, nyní zbořeném, kam se v té době posílaly dcery většiny římských knížat, Helena vrátila se do svého domova, ale opustila klášter jen tehdy, když byla darovala nádherný kalich pro hlavní oltář v kostele. Sotva se vrátila do

Albana, povolal její otec za značný plat slavného básníka Cechina z Říma, tehdy už velmi letitého. Ten vyzdobil paměť Heleninu nejkrásnějšími verši božského Virgilia a Petrarky, a jeho proslulých žáků Ariosta a Danta."

Zde je překladatel nucen přejíti dlouhé pojednání o různých údělech slávy, jež šestnácté století uštědřovalo těmto velikým básníkům. Zdá se, že Helena uměla latinsky. Verše, jimž byla učena, mluvily o lásce, jež by nám připadala velice směšnou, kdybychom se s ní setkali v roce 1839. Tím chci říci, že vášnivá láska, živená velikými obětmi, může existovati jen zahalena tajemstvím, a je vždy velmi blízka nejděsnějším neštěstím. Takovou byla láska, již Julius Branciforte dovedl vnuknouti sotva sedmnáctileté Heleně. Byl jedním z jejích sousedů, ale velmi chudý; obýval chatrný dům, vystavěný v pohoří čtvrt míle od města, uprostřed trosek Alby a na pokraji srázu stopadesáti stop, pokrytého zelení, jež obklopuje jezero. Tento dům, dotýkající se chmurných a velkolepých stinných loubí lesa Faggioly, byl zbořen, když se později stavěl klášter Palazzuola. Chudý mladík měl tedy jenom svou živou a lehkomyslnou povahu a nestrojenou bezstarostnost, s níž snášel svůj zlý osud. Co bychom nejraději řekli v jeho prospěch bylo, že jeho tvář nebyla ani tak hezká, jako výrazná. Říkalo se o něm, že pod vedením knížete Colonny a mezi jeho b r a v i udatně bojoval ve dvou či třech velice nebezpečných podnicích.

Ač byl chud a postrádal krásy, nicméně mu proto nechyběla, v očích všech dívek v Albanu, odvaha k samolibé dobyvačnosti. Julius byl všude dobře vítán a proto měl jenom přechodné lásky až po okamžik, kdy se Helena vrátila z kláštera. Krátce na to, když přesídlil veliký básník Cechino z Říma do paláce Campireali, aby vyučoval mladou dívku krásné literatuře, poslal mu Julius, který ho znal, skladbu v latinských

verších o štěstí, jež se dostalo jeho stáří, totiž zříti tak krásné oči upírati se na jeho a čistou duši, která je úplně šťastna, když on schválí její myšlenky. Žárlivost a nevole mladých dívek, jimž Julius věnoval pozornost před návratem Helenným, učinila brzy zbytečnou všechnu opatrnost, jíž užíval k zakrytí rodící se vášnivé lásky, a uznávám, že tato láska mezi dvaadvacetiletým mladíkem a sedmnáctiletou dívkou byla řízena způsobem, kterého by ani moudrost nemohla schváliti. Neuplynuly ani tři měsíce, když pán z Campireali zpozoroval, že Julius Branciforte chodí příliš často pod okny jeho paláce (palác je dosud zříti asi uprostřed hlavní cesty, která vede k jezeru.)

V prvých krocích pána z Campireali se zřejmě jeví otevřenost a drsnost, přirozené to následky volnosti, jíž trpí republiky, a zvyk na přímé vášně, nepotlačené dosud mravy monarchie. Ještě téhož dne, kdy byl zaražen častým zjevem mladého Branciforta, osopil se naň těmito slovy:

„Jak se jenom odvažuješ chodit neustále před mým domem a vrhati drzé pohledy na okna mé dcery, ty, který nemáš ani šatů, aby ses přioděl? Kdybych se nebál, že můj krok bude špatně vykládán od sousedů, dal bych ti tři zlaté, abys si mohl v Římě koupit slušnější kabátec. Aspoň by již nebyl zrak můj a mé dcery tak často urážen pohledem na tvé cáry."

Otec Helenin bezpochyby přeháněl. Šat mladého Branciforta nebyl samé cáry, byl zhotoven z látek velice prostých a nutno doznati, že ačkoli byl velmi čistý a často kartáčovaný, jeho vzhled označoval dlouhé užívání. Důtkou pána z Campireali měl Julius duši tak hluboce zarmoucenou, že se již neobjevil za dne před jeho domem.

Jak jsme již řekli, byla obě podloubí, trosky to starého vodovodu, sloužící za hlavní zdi domu, zbudovaného otcem Brancifortovým a jím zanechaného synovi, jenom pět nebo šest set kroků od Albana. Julius

byl nucen jíti mimo palác Campireali, aby se dostal z tohoto vyvýšeného místa do nového města. Helena zpozorovala brzy nepřítomnost zvláštního mladého muže, který podle řečí jejích přítelkyň se zřekl všech ostatních styků, aby se všecek oddal štěstí, které, jak se zdálo, pociťoval při pohledu na ni.

Za jednoho letního večera asi k půlnoci bylo okno Helenino otevřeno. Mladá dívka vdechovala mořský vánek, jejž je na pahorku Albana velmi dobře cítiti, ačkoliv je město odděleno od moře rovinou tří mil. Noc byla temná, ticho hluboké; bylo by slyšeti list upadnouti. Helena, opřená o okno, myslila snad na Julia; pojednou zahlédla cosi jako tiché křídlo nočního ptáka, jež se neslo zcela jemně přímo k jejímu oknu. Ustoupila poděšeně. Nenapadlo jí, že by tento předmět mohl být podáván některým chodcem, neboť druhé patro paláce, kde bylo její okno, bylo více než padesát stop nad zemí. Náhle jí připadalo, že rozeznává kytici v tomto případě zvláštní proto, že za hlubokého ticha se neustále mihala před oknem, o něž se opírala. Srdce jí prudce bušilo. Zdálo se jí, že kytice je připevněna na konci dvou nebo tří velikých rákosů, dosti podobných bambusu, jež rostou v okolí Říma a skýtají stvoly od dvaceti do třiceti stop. Slabost rákosů a dosti silný vánek byly příčinou, že Juliovi způsobilo jakousi obtíž udržeti kytici přesně naproti oknu, kde předpokládal, že by Helena mohla dlíti a mimo to byla noc tak tmavá, že nebylo do takové výšky možno z ulice ničeho rozeznati. Stojíc nehybně u okna, Helena byla hluboce rozrušena. Vezme-li kytici, nebude to svolení? Nepociťovala však žádného z citů, které dnes vznikají za takovéto příhody u mladé dívky z vysoké společnosti, připravené pro život krásnou výchovou. Její první myšlenkou bylo, že i nejmenší hluk byl by následován výstřelem z pušky, namířené na Julia, poněvadž byl v domě její otec i bratr Fabio. Měla soucit s ubo-

hým mladíkem, jenž se vydával tomuto nebezpečí. A druhou její myšlenkou bylo, že Julius jest přece jen bytostí, kterou na světě nejvíce miluje po své rodině, ačkoli ho zná ještě velmi málo. Konečně po několikaminutovém váhání vzala kytici a dotýkajíc se květin v hluboké tmě, ucítila, že ke stonku jedné květiny je přivázáno psaníčko. Běžela na hlavní schodiště přečísti si je při světle lampičky, která bděla před obrazem Madoniným. „Jak jsem neopatrná!" řekla si, když při prvních řádcích zčervenala štěstím, „kdyby mne někdo spatřil, byla bych ztracena a má rodina by pronásledovala na věky toho ubohého mladíka." Vrátila se do své ložnice a rozžehla lampu. Tento okamžik byl slastným pro Julia, jenž zahanben nad svým krokem, jaksi aby se skryl i v hluboké noci, přitiskl se k ohromnému pni jednoho z dubů bizarních tvarů, stojících ještě dnes naproti paláci Campireali.

Ve svém dopise vypravoval Julius s nejdokonalejší prostotou o pokořující důtce, již mu byl udělil Helenin otec. „Jsem chudý, toť pravda," pokračoval, „a vy byste si ztěží mohla představiti krajnost mé chudoby. Mám jenom dům, který jste snad zpozorovala pod troskami vodovodu v Albě. Kolem domu je zahrada, kterou vzdělávám sám a jejíž zeleniny mne živí. Mám ještě vinici, kterou jsem pronajal za třicet tolarů ročně. Nevím doopravdy, proč vás miluji; nemohu vám zajisté navrhnouti, abyste sdílela se mnou mou bídu. A přece, nemilujete-li mne, nemá pro mne život pražádné ceny a je zbytečno vám říci, že bych jej dal tisíckrát za vás. Nicméně nebyl tento život vůbec nešťastný před vaším návratem z kláštera, naopak, byl vyplněn nejskvělejšími sny. Mohu tedy říci, že shlédnuv štěstí, stal jsem se nešťastným. Tehdy jistě by se nikdo nebyl odvážil pronésti ke mně slova, jimiž mne váš otec pohaněl; má dýka by mi byla hbitě zjednala spravedlnosti. Pro svou

statečnost a své zbraně pokládal jsem se tenkráte za rovného všem lidem; nic mi nechybělo. Nyní je všechno velice změněno, neboť znám strach. Píši příliš mnoho a snad mnou budete pohrdati. Máte-li naopak trochu soucitu se mnou, přes chudý šat, jenž mne halí, povšimněte si, že každého večera, když odbijí půlnoc v klášteře kapucínů na vrcholku pahorku, jsem ukryt pod velkým dubem naproti oknu, na které bez ustání pohlížím, poněvadž se domnívám, že je to okno vaší ložnice. Nepohrdáte-li mnou jako váš otec, hoďte mně jednu květinu z kytice, ale dejte pozor, aby nebyla zanesena na některou římsu, nebo na některý balkon vašeho paláce."

Helena čtla několikrát tento dopis, až se jí znenáhla oči naplnily slzami. Rozněžněna dívala se na nádhernou kytici, jejíž květy byly svázány velmi silnou hedvábnou nití. Snažila se vytrhnout jednu květinu, ale nemohla toho dokázat; pak byla jata výčitkami svědomí. Vytrhnouti květinu, zmrzačiti jakýmkoli způsobem kytici darovanou z lásky, bylo u římských dívek tolik, jako vydati se v nebezpečí, že tato láska vlastní vinou zemře. Obávajíc se, aby Julius neztratil trpělivost běžela k oknu; ale dospěvši k němu vzpomněla si náhle, že jest ji příliš dobře viděti, neboť lampa naplňovala ložnici světlem. Helena již nevěděla, jaké znamení si může dovoliti, poněvadž jí připadalo, že všechna znamenají přespříliš mnoho.

Zahanbena vrátila se rychle do ložnice. Ale čas míjel; pojednou jí napadla myšlenka, jež ji uvrhla do nevýslovného zmatku: Julius se bude domnívati, že pohrdá jeho chudobou, jako její otec! Spatřila na stole malý kousek drahocenného mramoru, zabalila jej do kapesníku a hodila k patě dubu naproti oknu. Potom mu dala znamení, aby se vzdálil. Slyšela Julia, jak ji uposlechl, neboť odcházeje nesnažil se již utlumiti hluk svých kroků, Když dostihl vrcholu skalního pásu, který odděluje jezero od posledních domů Albana,

uslyšela ho zpívati slova o lásce; tentokrát méně bázlivá dala mu znamení na rozloučenou a počala opět čísti jeho dopis.

Podobné schůzky a dopisy opakovaly se druhého dne i za dnů následujících, ale v italském městečku se všecko zpozoruje. A poněvadž byla Helena nejbohatší dívkou na vdávání v celém kraji, byl pán z Campireali upozorněn, že každého večera po půl noci je viděti světlo v ložnici jeho dcery a nejneobyčejnější věcí při tom bylo otevřené okno, u něhož dokonce dlela Helena, jakoby nepociťovala nijakého strachu před zinzary (druh komárů krajně obtížný, který kazí krásné večery římské pláně). Zde jsem opět nucen prositi o shovívavost čtenářovu. Jsme-li v pokušení seznati zvyky cizích zemí, musíme se nadíti názorů velice pošetilých a velmi odlišných od našich. Pán z Campireali připravil svou a synovu pušku. Když večer odbíjely tři čtvrti na dvanáct, upozornil Fabia a oba vklouzli, činíce co nejméně hluku, na veliký kamenný balkon, jenž byl v prvním patře paláce, zrovna pod oknem Heleniným. Masivní sloupky kamenného zábradlí je kryly až po pás před ranami z pušky, jež by bylo možno na ně vystřeliti zvenčí. Odbila půlnoc; otec i syn slyšeli dobře lehký šum pod stromy, které vroubily ulici naproti jejich paláci, avšak nejvíce je naplnilo údivem to, že se neobjevilo světlo v okně Helenině. Tato dívka, až dosud tak prostá, jež podle živosti svých pohybů připadala dítětem, změnila se v povaze od té doby, kdy milovala. Věděla dobře, že nejmenší neopatrnost vydala by v šanc život jejího milence. Velmož významu jejího otce mohl i zabíti chudého člověka, jakým byl Julius Branciforte a vyvázl by z toho, kdyby zmizel do Neapole na tři měsíce; v době té by jeho přátelé věci urovnali v Římě a vše by obyčejně skončilo darováním stříbrné svítilny za několik set tolarů oltáři té Madony, jež byla právě v módě. Ráno při snídani zpozorovala Helena na tváři otcově,

že má velkou příčinu k hněvu a z výrazu, kterým na ni pohlížel, domnívaje se, že není pozorován, vyčtla, že je sama z veliké části příčinou jeho hněvu. Šla ihned nasypat trochu prachu na pažby pěti skvostných pušek, které měl její otec zavěšeny u svého lože. Rovněž pokryla lehkou vrstvou prachu jeho dýky a meče. Po celý den byla ztřeštěně veselá, pobíhala bez ustání v domě se shora dolů a každou chvíli přistupovala k oknům, jsouc pevně odhodlána dáti Juliovi záporné znamení bude-li mít štěstí ho spatřiti. Ale zapomněla, že ubohý hoch byl tak hluboce pokořen důtkou bohatého pána z Campireali, že se ve dne nikdy neobjevoval v Albanu. Jedině v neděli ho tam přiváděla povinnost býti na mši ve farním kostele. Matka zbožňovala svou Helenu a nemohla ji ničeho odepříti. I vyšla s ní onoho dne třikrát, ale bylo to nadarmo: Helena nespatřila Julia. Byla blízka zoufalství. Jak jí musilo býti, když si na večer šla prohlédnouti otcovy zbraně a spatřila, že dvě pušky jsou nabity a že téměř všecky dýky a meče byly vzaty do ruky! Ve své smrtelné úzkosti byla svrchovaně pozorná, aby vypadala tak, že nemá o ničem ani potuchy. K desáté hodině se odebrala do své ložnice, zavřela na klíč dveře, vedoucí z její ložnice do matčiny předsíně a pak dlela přitisknuta u okna, ležíc na zemi, aby ji nebylo možno zvenčí spatřiti. Můžeme si představiti, s jakou úzkostí slyšela odbíjeti hodiny; avšak nebyly to již výčitky, jež si často dělala pro rychlost, s jakou se upoutala k Juliovi což by ji jistě v jeho očích učinilo méně hodnou lásky. Tento den posunul věc mladého muže dále, než šest měsíců vytrvalosti a slibů. „Proč lháti?" říkala si Helena. „Což ho nemiluji z celé své duše?".

Viděla velmi dobře otce a bratra, jak o půl dvanácté se položili na číhanou na velký kamenný balkon pod jejím oknem. Dvě minuty po odbití půlnoci v klášteře kapucínů uslyšela rovněž velmi dobře krok svého

milence, jenž stanul pod velikým dubem a zpozorovala s radostí, že snad otec a bratr ničeho neslyšeli, neboť bylo zapotřebí úzkosti lásky k rozeznání tak lehkého zvuku.

„Nyní, pravila k sobě, mne zabijí, ale za žádnou cenu nesmějí zachytiti dopis z dnešního večera. Pronásledovali by navždy ubohého Julia". Pokřižovala se a držíc se jednou rukou za železný balkon u okna vyklonila se, natahujíc se co možná nejvíce do ulice. Neuplynulo ani čtvrt minuty, když kytice, přivázaná jako obyčejně na dlouhém rákosu, uhodila do její ruky. Uchopila kytici; ale ježto ji chvatně od rákosu utrhla, způsobila, že tento udeřil do kamenného balkonu. V tom okamžiku vyšly dva výstřely z pušek, po nichž následovalo úplné ticho. Ve tmě nemohl její bratr Fabio přesně rozeznati, není-li to, co tak prudce udeřilo do balkonu, provaz, pomocí jehož Julius sestupoval od jeho sestry a proto vypálil na balkon. Druhého dne našla Helena stopu po kuli, která se rozpleskla o železo. Pán z Campireali vystřelil do ulice pod kamenným balkonem, neboť Julius způsobil hluk zadržuje rákos, jenž by byl málem upadl. Uslyšev hluk nad svou hlavou Julius uhodl, co bude následovati, a ukryl se pod výstupkem balkonu.

Fabio nabil rychle znova svou pušku, a přes to, že mu otec domlouval, běžel do zahrady u domu, otevřel nehlučně malá dvířka, vedoucí do sousední ulice, a pak se plížil z ticha, aby si poněkud mohl prohlédnouti osoby, které se potulovaly pod balkonem paláce. Právě v tu chvíli Julius, který se ten večer dal doprovázeti druhy, byl na dvacet kroků od něho přitisknut ke stromu. Helena, naklánějíc se s balkonu, třesouc se o svého milence, ihned počala velice hlasitě rozmlouvati s bratrem, kterého uslyšela na ulici; tázala se ho, zda-li zabil zloděje.

„Nedomnívejte se, že se dám napáliti vaším zločinným úskokem!" vykřikl na ni z ulice, jíž procházel

všemi směry, „ale připravte si slzy, neboť zabiji opovážlivce, který se odvažuje dorážeti na vaše okno."

Sotva byla tato slova pronesena, uslyšela Helena klepati matku na dveře své ložnice.

Pospíšila si otevříti řkouc, že nechápe, jak tyto dveře mohou býti zavřeny.

„Žádné komedie se mnou, drahý anděle," pravila jí matka, „otec je rozzuřen a snad tě zabije; pojď si lehnouti se mnou na mé lůžko a máš-li dopis, dej mi jej k uschování."

„Zde je kytice, dopis je skryt mezi květinami." Sotva byla matka a dcera na loži, vstoupil pán z Campireali do ložnice manželčiny: Vracel se ze své modlitebny, do níž byl zašel a všechno tam zpřevracel. Helenu nejvíce překvapilo, že její otec, bledý jako přízrak, jednal pomalu a jako pevně rozhodnutý člověk. „Po mně je veta!" řekla si Helena.

„Radujeme se, že máme děti," pravil její otec jda těsně mimo lože manželčino, aby vstoupil do ložnice dceřiny, třesa se vztekem, ale představuje naprostou chladnokrevnost; „radujeme se, že máme děti, ale měli bychom spíše prolévati krvavé slzy, když tyto děti jsou dcerami. Veliký Bože! Je to věru možno! jejich lehkomyslnost může připraviti o čest i takového muže, jenž po šedesát let nezavdal ani nejmenší příčiny k výtce."

Když byl pronesl tato slova, vešel do ložnice dceřiny.

„Jsem ztracena," pravila Helena matce, „dopisy jsou pod podstavcem kříže vedle okna."

Matka vyskočila ihned z lože a běžela za manželem a jala se na něho křičeti co možno nejhorší věci, jen aby dala propuknouti jeho zlosti; podařilo se jí to dokonale. Stařec se rozzuřil a rozbil všecko v ložnici dceřině a tak se matka mohla zmocniti dopisů, aniž ji zpozoroval. Za hodinu na to, když se pán z Campireali vrátil do své ložnice vedle ložnice manželčiny a když v domě všecko ztichlo, pravila matka dceři:

„Zde jsou tvé dopisy, nechci jich číst, vidíš, co by nás byly téměř stály! Na tvém místě bych je spálila. S Bohem, polib mne."

Helena se vrátila do své ložnice, rozplývajíc se v slzách. Připadalo jí, že po těchto slovech matčiných již nemiluje Julia. Pak se chystala jeho dopisy spáliti, ale než je zničila, nemohla se ubrániti a přečtla si je. Čtla je vždy znova a tak důkladně, že slunce stálo již vysoko na nebi, když se konečně rozhodla uposlechnouti rady matčiny.

Druhého dne byla zrovna neděle a Helena se ubírala s matkou do farního chrámu; na štěstí jich otec neprovázel. První osoba, již v kostele spatřila, byl Julius Branciforte. Ubezpečila se pohledem, že není vůbec poraněn. Tím štěstí její vyvrcholilo; události noční byly na tisíce mil z její paměti. Připravila si pět či šest počmáraných lístků, útržků ze starého papíru, ušpiněného hlínou, rozmočeného vodou, tedy takových, jaké je možno nalézti na dlaždicích v kostele. Všechny tyto lístky obsahovaly tutéž výstrahu:

„Odkryli všecko, vyjma jeho jméno. Nechť se již neobjevuje v ulici; sem se často přijde."

Helena upustila jeden z těchto papírových cárů a pohledem upozornila Julia, jenž jej zvedl a zmizel. Vracejíc se za hodinu domů, našla na hlavním schodišti v paláci kus papíru, jenž upoutal její zraky svou přesnou podobností s těmi, jichž ráno použila. Zmocnila se ho, aniž to její matka zpozorovala a čtla na něm:

„Za tři dny se vrátí z Říma, kam je nucen se odebrati. Ve dnech, kdy se konají trhy, za hlomozu venkovanů, bude zpívati za bílého dne, kolem desáté hodiny."

Tento odjezd do Říma připadal Heleně zvláštní. „Obává se snad výstřelů z pušky mého bratra?" říkala si smutně. Láska dovede odpouštěti všecko, vyjma

dobrovolnou nepřítomnost, poněvadž ta je nejhorší z muk. Život je zmítán krutými pochybnostmi, místo aby míjel v sladkém snění a byl cele zaujat zkoumáním důvodů, které máme, abychom milovaly svého milence. „Ale konečně mohu se domnívati, že mne již nemiluje?" říkala si po tři dlouhé dny, které trvala nepřítomnost Branciforta. Náhle bylo její hoře vystřídáno šílenou radostí: třetího dne spatřila ho v pravé poledne, jak se prochází v ulici před palácem jejího otce. Měl nový a téměř skvostný oděv. Nikdy nevynikla výhodněji ušlechtilost jeho chůze a veselá a statečná nelíčenost jeho tváře. Také se nikdy nehovořilo v Albanu tak často o chudobě Juliově, jako v tento den. Muži a hlavně mladí lidé opakovali stále toto kruté slovo, za to ženy a hlavně mladé dívky neustávaly ve chvále jeho pěkného vzhledu.

Julius se po celý den procházel městem. Zdálo se že se odškodňuje za měsíce odloučenosti, ke kterým ho jeho chudoba byla odsoudila. Jak sluší zamilovanému muži, Julius byl dobře ozbrojen pod svým novým kabátcem. Kromě dlouhé a krátké dýky vzal si giacco (což jest jakási dlouhá vesta, upletená z drátu; byla velice nepohodlná k nošení, avšak léčila tehdy italská srdce ze smutné choroby, jejíž prudké návaly v onom století se bez ustání pociťovaly, míním totiž bázeň, že budeme zabiti na rohu ulice některým z nepřátel, jichž neznáme.) Onoho dne Julius doufal, že uzří Helenu; a ostatně měl jakýsi odpor, býti zcela samoten ve svém osamělém domě, hle proč: Ranucius, bývalý voják jeho otce, zúčastniv se s ním deseti polních tažení ve vojsku různých condottierů, a naposledy ve vojsku Marka Sciarry, následoval svého vojevůdce, když ho rány donutily, aby se uchýlil na odpočinek. Kapitán Branciforte měl důvody, proč nežil v Římě. Vydával se tam totiž v nebezpečí, že se setká se syny mužů, které zabil. Ani v Albanu nedbal o to, aby se vydal úplně na milost řádné vrchnosti, neboť

místo, aby si zakoupil či najal dům v městě, vystavěl si raději dům, položený takovým způsobem, že viděl z dálky přicházející návštěvníky. Ve zříceninách Alby nalezl podivuhodné místo: mohl, aniž ho spatřili dotěraví návštěvníci, utéci do lesa, kde vládl jeho dávný přítel a ochránce, kníže Fabricius Colonna. Vojevůdce Brancíforte se nestaral ani trochu o budoucnost svého syna. Když vystoupil ze služby, čítaje pouze padesát let, ale pokrytý ranami, počítal, že může žíti ještě nějakých deset roků. Zbudoval si tedy dům a vydával každého roku desátý díl toho, co si nashromáždil při plenění měst a vesnic, kdež se mu dostalo také cti pomáhati.

Koupil vinici, jež vynášela třicet tolarů ročního důchodu jeho synovi, aby odpověděl na posměšek jistého měšťana z Albana, jenž mu kdysi, když se rozhorleně přel o zájmy a čest města, řekl, že skutečně přísluší tak bohatému vlastníku pozemků jako on dávati rady starším Albana. Vojevůdce si koupil vinici a prohlásil, že by si zakoupil ještě jiné; když se pak setkal s posměváčkem na osamělém místě, zabil ho ranou z bambitky.

Takto žil kapitán osm let a zemřel. Jeho pobočník Ranucius zbožňoval Julia; nicméně vstoupil opět, znaven nečinností, do služby ve vojsku knížete Colonny. Navštěvoval často svého syna Julia, neboť tak ho nazýval, a v předvečer nebezpečného útoku, který měl knížě odraziti ve své pevnosti Petrelle, odvedl Julia, aby s ním bojoval. Vida, že je velice udatný, řekl mu:

„Jsi jistě šílený a velice hloupý, že žiješ u Albana jako nejposlednější a nejchudší z jeho obyvatelů, kdežto pomocí toho, co tě vidím vykonávati a pomocí jména tvého otce bys mohl býti mezi námi znamenitým dobrodružným vojákem, ba udělati i větší štěstí."

Julia trápila tato slova. Latinsky ho naučil kterýsi kněz, ale jinak se mu nedostalo pražádného vzdělání, poněvadž jeho otec o nic jiného nedbal. Opovrhován pro svou chudobu a odloučen ve svém osamělém domě, vypěstoval si za to zvláštní zdravý rozum, který by smělostí překvapil i učence. Tak na příklad, než se zamiloval do Heleny, zbožňoval válku, ale hnusilo se mu plenění, které v očích jeho otce kapitána a v očích Ranuciových bylo malým kouskem pro vzbuzení smíchu, po tak vznešené tragedii. Co miloval Helenu, tento zdravý rozum, získaný samotářským rozjímáním, mučil Julia. Jeho duše, kdysi tak bezstarostná, neodvážila se nikomu svěřiti se se svými pochybnostmi. Byla naplněna vášní a bědou. Co by asi řekl pán z Campireali, kdyby zvěděl, že je d o b r o d r u ž n ý m v o j á k e m? V tom případě by mu činil odůvodněné výčitky! Julius stále počítal s vojenským řemeslem jako se zajištěnou existencí, až utratí peněžní hodnotu zlatých řetězů a jiných klenotů, které našel v železné pokladně svého otce. Sám tak chud, Julius neměl nejmenších rozpaků unésti dceru bohatého pána z Campireali. Příčinou toho bylo, že za oněch dob nakládali otcové po své smrti se svými statky, jak uznali za dobré, a pán z Campireali mohl zrovna tak dobře zanechat své dceři tisíc tolarů, jako celé jmění. Ještě jiná záhada zaměstnávala hluboce obraznost Juliovu: předně, ve kterém městě zřídí příbytek mladé Heleně, až ji pojme za manželku a unese jejímu otci? a dále, za jaké peníze ji uživí?

Po krvavé důtce pána z Campireali, která ho tolik rozcitlivěla, byl Julius po dva dny zmítán zuřivostí a nejživější bolestí. Nemohl se rozhodnouti ani zabíti zpupného starce, ani ho nechat na živu. Celé noci trávil v slzách. Konečně se rozhodl, že se poradí s Ranuciem, jediným přítelem, jejž měl na světě. Pochopí ho tento přítel? Marně hledal Ranucia

po celém lese Faggiole a byl nucen odebrati se až na silnici neapolskou za Velletrií, kde Ranucius velel záloze. Očekával tam s četným lidem španělského generála Ruize z Avalos, jenž se ubíral po pevnině do Říma a nepřipomenul si, že nedávno v četné společnosti mluvil pohrdlivě o dobrodružných vojácích ze sboru Colonnova. Jeho kněz připomenul mu velice vhodně tuto nepatrnou okolnost, a proto Ruiz z Avalos se rozhodl, že dá vystrojiti loďku a odebere se do Říma po moři.

Když kapitán Ranucius vyslechl vypravování Juliovo, řekl mu:

„Popiš mi přesně osobu pána z Campireali, aby jeho zpozdilost nestála život některého dobrého obyvatele Albana. Jakmile bude věc, jež nás zde zdržuje, skoncována ať tak, či onak, odebereš se do Říma. Tam se budeš objevovati co nejhojněji v hostincích a na jiných veřejných místech v každou dobu denní, pak tě již nebudou podezřívati, že miluješ jejich dceru.

Julia stálo velkou námahu, než utišil hněv bývalého druha svého otce. Byl nucen se rozzlobiti.

„Myslíš, že žádám tvého meče" řekl posléze. „Bezpochyby mám já také meč! Žádám od tebe pouze moudré rady."

Ranucius zakončil všecky své řeči těmito slovy:

„Tys mlád a nemáš dosud ran. Urážka se stala veřejně: nuže, zneuctěným mužem opovrhují i ženy."

Julius mu odpověděl, že si vše ještě dobře rozváží. Marně na něho naléhal Ranucius, aby se zúčastnil útoku na ochranný průvod španělského generála, kde prý mu bude možno nabýti slávy a hojnost dublonů. Julius se vrátil sám do svého domku. Tak v předvečer dne, kdy pán z Campireali na něj vypálil ránu z pušky, přijal Ranucia a jeho desátníka, vracející se od Velletri. Ranucius použil násilí, aby se podíval do malé železné pokladny, do

níž kdysi jeho velitel vojevůdce Branciforte zavíral zlaté řetězy a jiné klenoty, jejichž peněžní hodnoty nepokládal za vhodné vydati ihned po výpravě. Našel v ní dva tolary.

„Radím ti, aby ses stal mnichem," pravil Juliovi, „máš k tomu všecky ctnosti: lásku k chudobě i pokoru, neboť se dáš hanobiti od boháče z Albana na veřejné ulici. Chybí ti už jenom pokrytectví a obžerství."

Ranucius vložil násilím padesát dublonů do železné skříňky.

„Dávám ti své slovo," řekl Juliovi, „že nebude-li ode dneška do měsíce pán z Campireali pohřben se všemi poctami, příslušejícími jeho urozenosti a bohatství, můj desátník, tuto přítomný, přijde s třiceti muži zbořiti tvůj domek a spáliti tvůj ubohý nábytek. Syn kapitána Branciforta nesmí hráti smutnou úlohu na tomto světě pod záminkou lásky."

Když pán z Campireali a jeho syn vypálili obě rány z pušek, Ranucius a desátník zaujali místo pod kamenným balkonem. Jenom s největší námahou zabránil jim Julius zabíti Fabia, nebo alespoň ho unésti, když tento byl učinil neopatrný výpad, prošed zahradou, jak jsme již vypravovali na příslušném místě. Důvod, který upokojil Ranucia, byl tento: není třeba zabíti mladého muže, který může ještě něčím býti a prokázati se užitečným, když je tu starý a větší hříšník, dobrý už jen k tomu, aby byl pochován.

Druhého dne po této příhodě Ranucius zapadl do lesa a Julius se vydal do Říma. Radost, již pociťoval, zakoupiv si krásný oděv za dublony, které mu Ranucius daroval, byla krutě kažena myšlenkou velice zvláštní v jeho století, která ohlašovala veliký úděl, jehož se dodělal později; říkal si: „Je nutné, aby Helena věděla, kdo jsem!" Každý jiný muž jeho věku tenkráte by byl přemýšlel jenom na

to, jak by užíval své lásky a unesl Helenu a ani v nejmenším by si nevzpomněl, co se s ní stane za šest měsíců a jaké mínění si o něm zachová.

Po svém návratu do Albana, kdy se pyšnil před očima všech krásným oděvem, přineseným z Říma, dověděl se ještě téhož odpoledne od svého starého přítele Scottiho, že se Fabio odebral koňmo na pozemek, vzdálený tři míle, který měl jeho otec v rovině na břehu moře. Později viděl, jak v průvodu dvou kněží kráčí pán z Campireali velkolepým dubovým stromořadím, které věnčí okraj jícnu, na jehož dně se rozkládá jezero Albano. Za deset minut na to vnikla směle stará ženština do paláce Campireali pod záminkou, že prodává krásné ovoce. První osoba, s níž se setkala, byla malá panská Marietta, nejintimnější důvěrnice své velitelky Heleny, jež se začervenala až po uši, když obdržela krásnou kytici. Kytice skrývala nesmírně dlouhé psaníčko. Julius v něm vypravoval vše, čeho zakoušel od oné hrozné noci. Ze zvláštního studu neodvážil se však přiznati, že je synem vojevůdce, slavného svými činy, a že se již sám několikráte vyznamenal svou statečností, nad čímž by byl býval tenkráte tolik hrdým každý jiný mladý muž. Domníval se stále, že uslyší úvahy, které by tato fakta vnukla starému Campirealimu. Musíme uvážiti, že mladé dívky patnáctého století, bližší zdravému republikánskému smyslu, vážily si mnohem více mladého muže pro to, co sám vykonal, než pro bohatství, nahromaděné jeho předky, nebo pro jejich slavné skutky. Tyto názory měly především mladé dívky z lidu. Dívky bohaté a urozené měly strach před zbojníky a přirozeně chovaly urozenost a hojnost statků ve veliké úctě. Julius zakončil dopis těmito slovy: „Nevím, dá-li Vám slušný oděv, který jsem si přinesl z Říma, zapomenouti na krutou pohanu, kterou mně nedávno učinila osoba, již ctíte, pro můj chatrný zevnějšek. Mohl a měl jsem se po-

mstíti, má čest tak velela. Neučinil jsem toho však pro slzy, jež by má pomsta stála oči, které zbožňuji. Pochybovala-li jste o mně, dokazuje Vám toto, že i člověk velice chudý může míti ušlechtilé smýšlení. Ostatně jest mi odhaliti Vám hrozné tajemství. Věru, nepřišlo by mi za těžko říci je každé jiné ženě, ale nevím, proč se chvěji, pomýšlím-li, že je mám sděliti Vám. Může v okamžiku zničiti lásku, kterou ke mně cítíte. Žádné ujišťování s Vaší strany by mne neuspokojilo, proto chci čísti ve Vašich očích, jakým dojmem působí mé doznání. Až nebude Fabio a Váš otec doma, setkám se s Vámi za nastalé noci v zahradě za palácem. Tu si budu jist, že ačkoli mnou pohrdají, nebudou nám moci odníti tří čtvrtí nebo jedné hodiny rozmluvy a pod okny Vašeho paláce objeví se člověk, který bude ukazovati dětem z kraje ochočenou lišku. Později, až zazní Ave Maria, uslyšíte v dálce výstřel z pušky. V tu chvíli přibližte se k zahradní zdi a nebudete-li sama, zpívejte. Bude-li v zahradě ticho, objeví se Váš otrok, všecek se třesa, u Vašich nohou a bude Vám vypravovati věci, které ve Vás možná vzbudí hrůzu. Čekaje na tento rozhodný a strašný den, neodvážím se již podati Vám o půlnoci kytici, ale ke druhé hodině noční půjdu mimo a budu zpívati. Snad mi hodíte, jsouc na velkém kamenném balkoně, květinu, kterou jste utrhla ve své zahradě. Budou to možná poslední známky náklonnosti, jež dáte nešťastnému Juliovi."

Za tři dny na to odebral se otec a bratr Helenin koňmo na pozemek, který měli ve vlastnictví na břehu moře. Chtěli odtamtud vyraziti poněkud před západem slunce, aby byli doma asi ke druhé hodině noční. Avšak ve chvíli, kdy se chtěli vydati na cestu, zmizeli nejenom jejich dva koně, nýbrž všecky koně ze statku. Byli silně překvapeni touto odvážnou krádeží. Své koně našli teprve druhého dne ve vysokém

lese, vroubicím moře. Oba Campirealiové musili se tedy vrátiti do Albana na venkovském voze, taženém voly.

Onoho večera, kdy Julius klečel před Helenou, byla téměř úplná noc a mladá dívka jí byla velice potěšena. Objevila se po prvé před mužem, kterého něžně milovala a který to také velmi dobře věděl, ačkoliv s ním nikdy nemluvila.

Julius byl bledší a více se třásl než ona a to jí vrátilo trochu zmužilosti. Kleče před ní pravil: „Nejsem opravdu schopen promluviti." Uplynulo několik okamžiků, zřejmě nesmírně šťastných. Mlčky na sebe pohlíželi, nehybní jako mramorová skupina, dosti výrazná, neboť Julius klečel, drže jednu ruku Helenino a ta na něho pozorně pohlížela se skloněnou hlavou.

Představa, že by se měl o něco pokusit, kdyby kráčel ve šlépějích svých přátel, mladých to římských prostopášníku, se mu silně hnusila. Ze svého nadšení a snad nejživějšího štěstí, jež může láska poskytnouti, byl vytržen myšlenkou; čas rychle prchá a Campirealiové se blíží k paláci. Pochopil, že se svou úzkostlivou duší nedosáhne nikdy trvalého štěstí; musí své milence říci vše. Připadalo mu tolik těžkým to, co by bylo jeho římským přátelům ohromnou hloupostí.

„Zmínil jsem se Vám o doznání, a snad bych Vám je neměl ani učiniti," pravil posléze Heleně.

Potom velice zbledl a dodal namáhavě, jako by se mu nedostávalo dechu:

„Snad uzřím zaniknouti city, bez nichž mi nelze žíti. Pokládáte mne za chudého, ale to není vše: j s e m z b o j n í k a z b o j n í k ů v s y n."

Při těchto slovech pocítila Helena, mající všecky bázně své třídy, nevolno a obávala se, že klesne. „Jaká to bude bolest pro ubohého Julia!" pomyslila si, „bude se domnívati, že jím opovrhuji." Klečel

stále. Opřela se o něho, aby nepadla a krátce na to klesla do jeho náručí jako bez vědomí. Jak vidětí, měli v šestnáctém století zálibu v přesnosti při popisování milostných dopisů. Poněvadž rozum neposuzoval historii, představivost s nimi cítila a vášeň čtenářova se ztotožňovala s hrdinovou. Oba rukopisy, jichž se přidržujeme, a především ten, který jeví několik větných obratů, vlastních florentskému nářečí, podávají s největšími podrobnostmi historii všech schůzek, které následovaly po této. Nebezpečí zbavovalo mladou dívku výčitek svědomí. Často bylo nebezpečí svrchované; tím více však rozpalovalo tato dvě srdce, pro něž byly štěstím všechny pocity, prýštící z jejich lásky. Fabio a jeho otec je bezmála několikrát zastihli. Zuřili, domnívajíce se, že se jim vzdoruje. Veřejné mínění je poučilo, že Julius je milencem Helenným, a přece nemohli ničeho zpozorovati. Fabio, mladík prudký a hrdý na svůj rod, navrhoval otci, aby dal Julia zabíti.

„Pokud bude žíti on," říkal mu, „dny života mé sestry běží rychle největším nebezpečím vstříc. Kdo nám zaručí, že každým okamžikem nás naše čest nedonutí smočiti ruce v krvi té tvrdošíjnice? Dospěla onoho stupně odvahy, že už nepopírá své lásky. Viděl jste, že odpověděla na vaše výčitky pouhým mlčením; nuže, toto mlčení jest rozsudkem smrti nad Juliem Brancifortem."

„Uvažte, kdo byl jeho otec," odpovídal pán z Campireali. „Nám přirozeně není obtížno odebrati se do Říma a stráviti tam šest měsíců, za kteroužto dobu by Branciforte zmizel. Ale kdo nám zaručí, že jeho otec, který při všech svých zločinech byl udatný a štědrý, tak štědrý, že obohatil mnohé ze svých vojáků a sám zůstal chudým, kdo nám zaručí, že jeho otec nemá dosud přátel, buď ve sboru vévody z Monte Mariano, nebo ve sboru Colonnově, který zabírá často les Faggiolu asi půl míle od nás? V tom-

to případě budeme všichni bez milosrdenství pobiti, vy, já, a snad také vaše nešťastná matka."

Často opakovaly se tyto rozmluvy mezi otcem a synem a zůstaly jenom z části tajny Viktorii Carafové, matce Helenině; vrhaly ji v zoufalství. Oba Campirealiové se usnesli, že jest nedůstojné jejich cti, aby snášeli klidně déle řeči, které v Albanu kolovaly. Poněvadž nebylo radno dáti zmizeti mladému Brancifortemu, jenž každého dne se zdál zpupnějším, a nad to, jsa nyní ošacen skvostným oděvem, hnal svou domýšlivost tak daleko, že oslovoval na veřejných místech buď Fabia, nebo samého pána z Campireali; bylo záhodno odhodlati se k jednomu z těchto dvou kroků, či snad docela k oběma: aby se celá rodina vrátila do Říma a tam sídlila a také odvésti Helenu opět do kláštera Navštívení Panny Marie v Castru, kde by zůstala až do doby, kdy by se pro ni našel přiměřený manžel.

Helena se nikdy nesvěřila matce se svou láskou; a ačkoli se něžně milovaly a trávily život pospolu, přece nepronesly jediného slova o tomto předmětě, který je obě zajímal stejnou měrou. Byl téměř jediným předmětem jejich myšlenek a po prvé prozradil se slovy, když matka dala dceři na srozuměnou, že se jedná o přenesení sídla rodiny do Říma a že bude snad opět poslána na několik roků do kláštera v Castru.

To bylo velice nerozumné od Viktorie Carafové a možno ji omluviti pouze tím, že šíleně milovala svou dceru. Helena, ztřeštěná láskou, chtěla dokázati svému milenci, že se nehanbí za jeho chudobu a že její důvěra v jeho počestnost je bezmezná. „Kdo by uvěřil?" volá florentský autor, „že po tolika schůzkách, odvážných a blízkých strašné smrti, v zahradě a dokonce jednou nebo dvakrát v její vlastní ložnici, Helena byla čistá!" Silna svou počestností, navrhla svému milenci, že vyjde z paláce kolem půl-

noci a ztráví zbytek noci v jeho domku, zbudovaném na zříceninách Alby a vzdáleném více než čtvrt míle odtud. Přestrojili se za mnichy svatého Františka. Oděna takto, vypadala štíhlá Helena jako bratr novic, čítající osmnáct až dvacet let. Co je neuvěřitelné a ukazuje zřejmě prst Boží jest, že Julius a jeho milenka, převlečení za mnichy, potkali na úzké cestičce, vysekané ve skále, která mimo to ještě vede kolem zdi kláštera kapucínů, pána z Campireali a jeho syna Fabia. Vraceli se z městečka Castel Gandolfo, ležícího dosti blízko, na břehu jezera, provázeni čtyřmi dobře ozbrojenými sluhy a pážetem, které před nimi neslo zapálenou pochodeň. Campirealiové a jejich sluhové rozestoupili se napravo a nalevo cesty sotva osm stop široké, aby umožnili cestu oběma milencům. Oč šťastnější by byla Helena bývala, kdyby byla poznána v tomto okamžiku! Byla by bývala zabita otcem nebo bratrem ranou z bambitky, a její muka by trvala jenom chvíli; ale nebesa nařídila jinak (**superis aliter visum**).

„O tomto zvláštním setkání dodává se ještě jedna okolnost, kterou téměř stoletá paní z Campireali vypravovala ještě několikrát v Římě před váženými osobami. Tyto samy již velice staré mně ji opět pověděly, když se jich má nenasytná zvědavost dotazovala na tento předmět a na mnoho jiných.

Mladý muž Fabio z Campireali, hrdý na svou statečnost a nesmírně domýšlivý, zpozorovav, že starší mnich nepozdravil ani otce, ani jeho, vzkřikl:

„Ejhle pyšného padoušského mnicha! Bůh sám ví, co dělá se svým druhem mimo klášter v tuto nenáležitou dobu? Nevím, co mne zdržuje, abych nezvedl jejich kápi; viděli bychom jejich tváře."

Při těchto slovech uchopil Julius dýku pod mnišským hávem a postavil se mezi Fabia a Helenu. V okamžiku tom byl pouze na jednu stopu vzdálen od Fabia; ale nebesa nařídila jinak a zázrakem

uklidnila zběsilost obou mladých lidí, kteří se ještě jednou uviděli takto zblízka.

Za trestního líčení, které později bylo zahájeno proti Heleně z Campireali, chtěli z této noční procházky vyvoditi důkaz její mravní zkaženosti. Bylo to třeštění mladého srdce, planoucího šílenou láskou, ale srdce to bylo čisté.

III.

Orsiniové, věční soupeři Colonnů, byli tehdy nejmocnějšími ve vesnicích v nejbližším okolí Říma. Před krátkou dobou dali vládním soudem odsouditi k smrti bohatého rolníka Baltazara Bandiniho, narozeného v Petrelle. Vedlo by příliš daleko vypočítávati zde různé skutky, vyčítané Bandinimu. Dnes by většinou byly pokládány za zločiny, ale roku 1559 nemohly se tak přísně posuzovati. Bandini byl uvězněn na hradě Orsiniů, jenž byl vystavěn šest mil od Albana na pohoří směrem k Valmontone. Římský bargelo*) strávil se sto padesáti biřici celou noc na hlavní silnici, aby vyhledal Bandiniho a odvedl ho do římského vězení Tordinony. Bandini se odvolal z rozsudku smrti do Říma, ale bylo to marné, neboť, jak jsme již řekli, byl rodilý z pevnosti Petrelly, patřící Colonnům. Žena Bandiniho šla tedy přímo do Petrelly a pravila Fabriciu Colonnovi:

„Vy dovolíte, aby zemřel jeden z vašich věrných služebníků?"

Colonna odpověděl: „Nedejž Bůh, abych se někdy uchýlil od úcty, kterou jsem povinován rozhodnutím papežského tribunálu.

Ihned dal vojákům rozkazy a oznámil též všem svým stoupencům, aby byli připraveni. Za shromaždiště určil okolí městečka Valmontona, vystavěného

*) Náčelník biřiců v Římě.

na vrcholku nepříliš vysoké skály, k níž je však přístup znemožněn nepřetržitou a téměř kolmou propastí, hlubokou šedesát až osmdesát stop. Městečko patřilo papeži. Sem se také podařilo stoupencům Orsiniů a vládním bířicům dopraviti Bandiniho. Nejhorlivějšími přívrženci zákonné moci byli pán z Campireali a jeho syn Fabio, kteří mimo to byli trochu spřízněni s Orsinií. Julius Branciforte a jeho otec byli naopak odedávna oddáni Colonnům.

Právě jako dnes, tak také tenkráte většina bohatých římských sedláků byla členem nějakého kajícnického družstva. Na veřejnosti objevují se kajícníci jenom s hlavou zastřenou kusem plátna, které má pouze dvě díry pro oči. Když tedy Colonnové nechtěli jednati otevřeně, vybídli své stoupence, aby se oblékli do kajícnických rouch a takto se připojili k nim.

O popravě Bandiniho mluvilo se v celém kraji již plných čtrnáct dní. Konečně po dlouhých přípravách byla určena na neděli. Ve dvě hodiny z rána dal gubernátor velmontonský zvoniti na poplach ve všech vesnicích Faggioly. Bylo viděti, jak z každé vesnice vychází dosti velký počet sedláků. (V srdci venkovanů zachovaly mravy středověkých republik mnoho chrabrosti. V té době totiž bojovali pro každou věc, které chtěli dosáhnouti; dnes by se nikdo ani nehnul.)

Zvláštností bylo, že se tyto hloučky ozbrojených sedláků zmenšovaly o polovinu, postupujíce hlouběji do lesa. To přívrženci Colonnů směřovali k shromaždišti, označenému Fabriciem. Jejich vůdcové byli přesvědčeni, že se tohoto dne nebudou bíti, poněvadž dostali ráno rozkaz, aby rozšiřovali tuto pověst. Fabricius s výkvětem svých stoupenců, které posadil na mladé polodivoké koně ze svého hřebčince, projížděl lesem. Konal jakousi přehlídku různých oddílů sedláků, ale nemluvil k nim, neboť každé slovo

mohlo zkaziti jejich záměr. Fabricius byl veliký, hubený muž, neuvěřitelně mrštný a silný. Jeho vlasy a vousy zářily bělostí, ačkoli mu bylo sotva čtyřicet pět roků. A to ho velice zlobilo, protože ho každý poznal i na místech, kde by byl raději na zapřenou. Jak ho sedláci postupně shlédli, volali: Vive Colonna! a nasazovali si plátěné kápě. Sám kníže měl kápi na prsou, aby si ji mohl obléci, jakmile by zpozoroval nepřítele.

Ten na sebe nedal dlouho čekati. Právě vycházelo slunce, když asi tisíc mužů ze sboru Orsiniů přicházelo od Valmontona k lesu a bralo se přibližně na tři sta kroků od přívrženců Fabricia Colonny, kterým nařídil, aby si lehli na zemi. Za několik minut přešli okolo nich poslední Orsiniovci, tvořící předvoj. Tu uvedl kníže své lidi do činnosti; rozhodl, že učiní útok na ochranný průvod Bandiniho za čtvrt hodiny na to, jak vejde do lesa. Na tom místě je totiž les poset malými skalisky, vysokými patnáct až dvacet stop. Jsou to více či méně staré ssedliny lávy, na kterých se podivuhodně daří kaštanům, jež zachycují téměř úplně denní světlo. Tyto ssedliny více či méně ohlodané časem, činí půdu nestejnoměrnou. I bylo nutno vyhloubiti lávu, aby hlavní cesta nemusila zbytečně stoupati a klesati. Tím se stalo, že cesta leží velmi často tři až čtyři stopy níže než les.

Blízko místa útoku, zamýšleného Fabriciem, byla mýtina, porostlá travinami a protnutá na jednom konci hlavní cestou. Pak se cesta zatáčela opět do lesa, jenž byl v těchto místech přeplněn ostružiníky a křovinami, následkem čehož byl neproniknutelný. Po obou stranách cesty a na sto kroků do lesa rozestavil Fabricius své pěší vojáky. Na znamení knížete upravil si každý sedlák kápi a postavil se s puškou za kaštany. Za stromy nejblíže u cesty byli rozestaveni vojáci Colonnovi. Sedláci dostali vý-

slovný rozkaz, aby vystřelili teprve po vojácích, a ti měli vypáliti, až by se nepřítel přiblížil na dvacet kroků. Fabricius dal ještě na kvap poraziti asi dvacet stromů, které svými větvemi úplně zatarasily cestu, jež zde byla ostatně dosti úzká a ležela o tři stopy níže než les. Kapitán Ranucius s pěti sty muži měl na starosti předvoj. Měl rozkaz, aby na něj nečinil útoku dříve, než uslyší první výstřely z pušek, které budou vypáleny z barikády na cestě. Když Fabricius Colonna shledal, že jeho vojáci a sedláci jsou dobře všichni umístěni za stromy a plni odhodlanosti, odjel tryskem se všemi svými přívrženci, kteří byli na koních. Mezi nimi byl i Julius Branciforte. Kníže dal se stezkou od hlavní cesty napravo, která vedla na konec cestě nejodlehlejší mýtiny.

Sotva se kníže vzdálil, bylo v dálce vidět, jak po cestě z Valmontone přichází četný oddíl mužů na koních. Byli to bičíci a bargello, vedoucí Bandiniho a všichni jezdci Orsiniů. Baltazar Bandini byl obklopen čtyřmi červeně oděnými katy, kteří měli rozkaz usmrtiti ho, kdyby spatřili, že ho mohou stoupenci Colonnů osvoboditi.

Jízda Colonnova dorazila sotva na pokraj mýtiny co nejvzdálenější od cesty, když kníže uslyšel první výstřely z pušek zálohy, kterou postavil na hlavní silnici před barikádu. Ihned uvedl jízdu do trysku a namířil svůj útok přímo na čtyři katy, obklopující Bandiniho.

Nebudeme dále sledovati vypravování o této malé bitce, netrvající ani tři čtvrti hodiny. Orsiniovci překvapeni, rozprchli se na všecky strany. V předvoji však byl udatný vojevůdce Ranucius zabit. Událost ta měla neblahý vliv na osud Julia Branciforta. Tento si razil šavlí cestu k červeně oděným mužům. Náhle octl se tváří v tvář s Fabiem z Campireali.

Sedě na koni překypujícím bujností a oděn v zlacené giacco, Fabio vzkřikl:

„Kdo jsou ti bídní zakuklenci? Rozetněme šavlí jejich kuklu! Hleďte, jak já si přitom počínám!"

A v tom okamžiku zasadil Juliovi vodorovnou ránu šavlí do čela. Rána byla vedena tak obratně, že mu spadlo plátno s obličeje a zároveň ucítil, jak má oči zalepeny krví. Jinak zranění bylo nepatrné. Julius obrátil svého koně, aby nabyl času k oddechu a osušení obličeje. Za žádnou cenu nechtěl se bít s bratrem Helenným. Byl již na čtyři kroky od Fabia, když dostal do prsou zuřivou ránu. Díky giaccu, rána nepronikla, zarazila mu jen na chvíli dech. Skoro v tu chvíli uslyšel, jak mu křičí do uší:

„T i c o n o s c o, p o r c o! Znám tě, holoto! Tak si tedy vydělávás peníze, abys vyměnil své cáry?"

Živě podrážděn, Julius zapomněl na své dřívější rozhodnutí, obrátil se proti Fabiovi a vykřikl:

„E d i n m a l p o n t o t u v e n i s t!"*)

Po několika prudkých ranách šavlí spadaly s nich oděvy, pokrývající giacca. Fabiovo bylo zlacené a nádherné, Juliovo docela obyčejné.

„Ve které stoce jsi sebral své g i a c c o?" zvolal Fabio.

V téže chvíli naskytla se Juliovi příležitost, kterou hledal již půl minuty. Skvělé giacco Fabiovo nepřiléhalo totiž dosti pevně ke krku a tam mu zasadil Julius ránu hrotem šavle. Rána se zdařila, neboť meč vnikl na půl stopy do hrdla Fabiova, až z něho vytryskl mocný proud krve.

„Drzý!" vzkřikl Julius.

A uháněl k červeně oděným mužům, z nichž dva byli ještě na koních asi sto kroků od něho. Pojednou padl třetí a když byl Julius již zcela blízko, vypálil čtvrtý kat z bambitky na nešťastného Bandiniho, jenž klesl.

*) „Běda ti! Přicházíš v osudné chvíli!"

„Drazí pánové, zde jsme již hotovi!“ zvolal Branciforte, „posekejme ještě padoušské bířice, prchající na všechny strany.“

Všichni ho následovali.

Když se Julius za půl hodiny vrátil k Fabriciu Colonnovi, oslovil ho tento šlechtic po prvé v jeho životě. Julius pozoroval, že jest opojen hněvem. Domníval se, že ho uzří uneseného radostí nad vítězstvím. Vítězství to bylo opravdu dokonalé, neboť Orsiniové měli skoro tři tisíce mužů, kdežto Fabricius jich shromáždil pouze patnáct set.

„Ztratili jsme udatného přítele Ranucia!“ zvolal kníže k Juliovi. „Dotkl jsem se právě jeho těla; je již studené. Ubohý Baltazar Bandini je smrtelně raněn. Tedy jsme v podstatě nedosáhli úspěchu. Avšak stín chrabrého vojevůdce Ranucia objeví se s náležitým průvodem před Plutónem. Nařídil jsem, aby byli pověšeni na větve stromů všichni ti darebáci. Neopomeňte toho pánové!“ vzkřikl, zvýšiv hlas.

Potom odjel tryskem opět na místo boje. Julius se chopil vedení Ranuciova oddílu a následoval knížete. Doraziv k mrtvole udatného vojáka, obklopené více než padesáti nepřátelskými mrtvolami, seskočil kníže po druhé s koně a vzal ruku Ranuciovu do své. Podobně učinil i Julius a plakal.

„Tys velmi mlád,“ řekl kníže Juliovi, „ale vidím, že jsi statečný. Tvůj otec byl též velice chrabrý muž a vysloužil si víc než dvacet ran ve službách Colonnů. Převezmi velení nad zbytkem Ranuciova oddílu a dovez jeho mrtvolu do našeho chrámu v Petrelle. Nezapomeň, že můžeš býti na cestě napaden.“

Julius však nebyl napaden, nýbrž zabil jednoho ze svých vojáků, který mu řekl, že je příliš mlád, aby velel. Tato zpozdilost se mu zdařila jenom proto, že byl ještě zbrocen krví Fabiovou. Všude po cestě bylo viděti stromy, obtěžkané oběšenými lidmi. Toto ohyzdné divadlo, spolu s Ranuciovou a hlavně Fa-

biovou smrtí, uvádělo ho skorem v šílenství. Jedinou jeho nadějí bylo, že se nikdo nedozví jména Fabiova vítěze.

Přeskočím vojenské podrobnosti. Za tři dny po boji mohl se Julius vrátiti do Albana. Svým známým vypravoval, že ho prudká horečka zdržela v Římě, kde byl připoután po celý týden k lůžku.

Ale všude s ním zacházeli se zřejmou úctou. Nejznamenitější lidé v městě pozdravovali ho první a někteří neopatrní šli dokonce tak daleko, že ho nazývali velmožným panem kapitánem. Kráčel několikrát mimo palác Campirealiů, ale shledal jej vždy úplně uzavřeným. Nový kapitán se bál někoho na něco se ptáti a odhodlal se k tomu teprve za bílého dne. Zeptal se Scottiho, jenž byl k němu vždycky dobrý:

„Kde pak jsou Campirealiové? vidím, že jest jejich palác uzavřen."

„Milý příteli," odvětil Scotti s náhlým smutkem, „to jméno byste vy nikdy neměl vyslovovati. Vaši přátelé jsou pevně přesvědčeni, že Vás Fabius vyhledal a budou to všude vypravovati. Byl přece hlavní překážkou vašeho manželství. Jeho smrt zanechává zde ohromně bohatou sestru, která vás miluje. A prostořekost se v této chvíli stává ctností, možno docela dodati, že vás miluje tolik, že chodí k vám v noci na návštěvu do vašeho domku v Albě. To vám jedině může prospěti, že jste byli manžel a žena před osudným bojem u Ciampi" (tak nazývali v kraji boj, který jsme popsali).

Stařec se přerušil, vida, že Juliovi vytryskly slzy.

„Vejděme do hospody," řekl Julius.

Vešli; dali jim světnici, kde se zavřeli na klíč a Julius žádal starce o dovolení, aby mu směl vypravovati vše, co se sběhlo za posledních osm dnů. Když bylo dlouhé vypravování skončeno, pravil stařec:

„Vidím jasně podle vašich slz, že jste předem nezamýšlel ničeho, ale přece je pro vás smrt Fabiova hroznou událostí. Je naprosto nutné, aby Helena prohlásila své matce, že jste jejím chotěm již velmi dlouho."

Julius neodpověděl. Pohřížen do hlubokého snění, tázal se sama sebe, bude-li Helena, popuzená smrtí bratrovou, usuzovati spravedlivě. Litoval svého činu. Pak mu na jeho žádost stařec otevřeně vypravoval o všem, co se sběhlo v Albanu v den boje. Ačkoli byl Fabio zabit v půl sedmé z rána, na šest mil od Albana, počalo se již od devíti hodin mluviti o jeho smrti. K polednímu kráčel starý Campireali, prolévaje slzy a podpírán sluhy, do kláštera kapucínů. Krátce na to duchovní otcové, sedící na nejlepších koních Campirealiových a provázeni četnými sluhy, dali se na cestu k vesnici Ciampi, u níž se strhl boj. Starý Campireali chtěl je rozhodně provázeti, ale byl z toho zrazen. Fabricius Colonna prý je rozzuřen (nevěděli určitě proč) a mohl by mu zle zahráti, kdyby ho zajal.

Večer, asi k půlnoci, zdál se býti les Faggiola v plamenech. To byli všichni mniši a všichni chudí z Albana, kteří šli v ústrety mrtvole mladého Fabia, nesouce každý rozžatou tlustou svíci.

„Nezatajím vám ničeho," pokračoval stařec, ztlumiv hlas, aby ho nikdo neslyšel, „tedy cesta, která vede z Valmontone do Ciampi..."

„Nuže?" naléhal Julius.

„Nuže, tato cesta jde okolo vašeho domu, a povídá se, že když mrtvola Fabiova byla donesena až k tomuto místu, tu vytryskla krev ze strašné rány na krku."

„Jaká hrůza!" zvolal Julius a vstal.

„Utište se, milý příteli," pravil stařec, „vidíte, že je třeba, abyste věděl všechno. A nyní vám mohu říci, že jste se zde ještě neměl objevovati. Prokázal-li byste mi, kapitáne, tu čest, abych vám mohl poraditi, řekl

bych vám ihned, že se nemáte po měsíc ukazovati v Albanu. Nemusím vás snad ani upozorniti, že by též nebylo moudré objevovati se v Římě. Nikdo totiž ani dosud neví, jak se zachová svatý otec vůči Colonnům, ale zdá se, že uvěří prohlášení Fabriciovu, jenž tvrdí, že se dověděl o boji u Ciampi jenom z kolujících řečí. Avšak římský gubernátor, který je cele oddán Orsiniům, zuří a byl by přímo očarován, kdyby mohl dát oběsiti některého z udatných vojáků Fabriciových. V tomto případě by si Fabricius rozhodně nemohl stěžovati, poněvadž přisahá, že vůbec nebyl zúčasten boje. Půjdu ještě dále, a ačkoliv se mne na to neptáte, dovolím si vám pověděti svůj vojenský názor: jste oblíben v Albanu, jinak byste zde nebyl v bezpečí. Uvažte, že se procházíte městem již po několik hodin. Některý z přívrženců Orsiniů může se domnívati, že ho tím vyzýváte, nebo alespoň pomýšleti na snadnou příležitost získati krásnou odměnu. Starý Campireali opakoval tisíckrát, že daruje svůj nejkrásnější pozemek tomu, kdo vás zabije. Měl jste si s sebou vzíti několik vojáků, které máte ve svém domě."

„Nemám vojáků ve svém domě."

„Tak jste šílený, kapitáne. Tato hospoda má zahradu. Odejdeme odtud zahradou a uklouzneme přes vinice. Doprovodím vás; jsem starý a beze zbraní, ale potkáme-li zlovolné osoby, dám se s nimi do řeči, čímž vy aspoň získáte na času."

Julius měl duši rozrytou bolestí. Můžeme se odvážiti říci, jaký měl šílený úmysl? Jakmile se dověděl, že palác Campirealiů je zavřen a všichni jeho obyvatelé odcestovali do Říma, chtěl se jíti opět podívati na zahradu, kde měl tak často schůzky s Helenou. Doufal též, že opět spatří její ložnici, kde ho přijímala, když její matka nebyla přítomna. Chtěl vyhladiti její hněv ze své mysli pohledem na místa, kde ji zřel tak něžnou vůči sobě.

Branciforte a šlechetný stařec se cestou nesetkali se zlou cháskou. Šli po úzkých stezkách, které vedou vinicemi a stoupají k jezeru.

Julius si dal znova vypravovati podrobnosti o pohřbu mladého Fabia. Tělo udatného mladého muže, provázené četným kněžstvem, bylo dovezeno do Říma a pohřbeno v kapli jeho rodiny v klášteře svatého Onufria na vrcholku Janicula. Bylo zpozorováno, jako okolnost velice zvláštní, že v předvečer obřadu byla Helena otcem znovu odvedena do kláštera Navštívení Panny Marie v Castru. To utvrdilo veřejné mínění, že je tajně provdána za dobrodružného vojáka, který na své neštěstí zabil jejího bratra.

Nedaleko svého domu zastihl Julius desátníka a čtyři vojáky svého oddílu. Řekli mu, že jejich bývalý kapitán nikdy nevycházel z lesa bez doprovodu několika mužů. Kníže Colonna prohlásil několikrát, chceli někdo z neopatrnosti vydávati svůj život v nebezpečí, že má dříve vystoupiti z jeho služeb, aby mu nehodil na krk smrt, již by byl nucen pomstíti.

Julius Branciforte pochopil správnost těchto názorů, kterým až doposud byl úplně cizí. Domníval se, jako nevzdělaní národové, že válka znamená jenom chrabře bojovati. Uposlechl tedy na místě vůli knížete. Pak objal moudrého starce, jenž byl tak šlechetný, že ho doprovodil do jeho domku.

Ale za málo dnů se vrátil Julius, pološílený steskem, aby uzřel palác Campirealiů. Při nastalé noci, on a tři z jeho vojáků, přestrojení za neapolské obchodníky, vešli do Albana. Do domu Scottiho vkročil sám. Dověděl se, že Helena je stále uzavřena v klášteře v Castru. Její otec se zapřísahal, že ji již nikdy nechce spatřiti, poněvadž ji pokládá za provdanou za toho, jejž nazývá vrahem svého syna. Neviděl ji dokonce ani tehdy, kdy ji vedl nazpět do kláštera. Něha její matky naopak, zdála se býti zdvojnásobena.

Opouštěla často Řím, aby strávila den nebo dva s dcerou.

IV.

„Neospravedlním-li se u Heleny," řekl si Julius, vraceje se v noci k svému oddílu v lese, „bude mne na konec pokládati za vraha. Bůh ví, co všecko jí bylo napovídáno o onom osudném boji."

Šel si pro rozkazy knížete do jeho tvrze Petrelly a žádal ho zároveň o dovolení, aby se mohl odebrati do Castra. Fabricius Colonna svraštil obočí:

„Událost s bitkou není dosud urovnána Jeho Svatostí. Bude vám asi známo, že jsem pověděl pravdu, to jest, že jsem neměl naprosto nic s onou srážkou, o níž jsem se dokonce dověděl teprve druhého dne zde, ve svém zámku Petrelle. Plným právem se domnívám, že Jeho Svatost uvěří tomuto upřímnému vylíčení. Ale Orsiniové jsou mocní, a všichni lidé říkají, že vy jste se vyznamenal v oné šarvátce. Orsiniové jdou tak daleko, že dokonce tvrdí, že četní zajatci byli pověšeni na větvích stromů. Vy přece víte, jak je nepravdivé toto líčení; můžeme však předvídati odvetu."

Ohromný údiv, jevící se jasně v naivních zracích mladého kapitána, bavil knížete. Nicméně při pohledu na tolik nevinnosti uznal za vhodné mluviti srozumitelněji.

„Vidím ve vás," pokračoval, „onu dokonalou udatnost, jež učinila v celé Italii známým jméno Branciforte. Doufám, že zůstanete mému domu věrným, jako váš otec. Věrnost vašeho otce učinila mně ho tak drahým, že ji chci odměniti ve vás. Heslo mého sboru jest: Neříci nikdy o ničem pravdy z toho, co má vztah ke mně nebo k mým vojákům. Pokládáte-li každou lež za zbytečnou ve chvíli, kdy jste nucen mluviti, tedy mluvte zcela nahodilé klamné věci a

jako smrtelného hříchu vystříhejte se říci nejmenší pravdu. Chápete zajisté, že přidružena k jiným zprávám, mohla by uvésti na stopu mých záměrů. Ostatně vím, že máte milostnou zápletku v klášteře Navštívení Panny Marie v Castru. Můžete se tam odebrat a ztratit dvě neděle v městečku, kde Orsiniové nepostrádají přátel a dokonce jednatelů. Jděte k mému majordomovi, který vám vydá dvě stě zlatých. Přátelství, jež jsem choval k vašemu otci," dodal kníže, směje se, „dodává mi chuti, abych vám dal několik pokynů, jak byste dobře provedl tento milostný a vojenský podnik. Vy a tři z vašich vojáků budete přestrojeni za obchodníky. Neopomenete se znesvářiti s jedním z vašich průvodců, jenž se bude tvářiti, jako by byl stále opilý. Ten si získá mnoho přátel tím, že bude platiti víno všem zahalečům v Castru... Budete-li však jat Orsinii a odsouzen k smrti," připojil kníže, změniv ton, „nepřiznejte nikdy svého pravého jména a rozhodně ne, že jste v mých službách. Nemusím vám ani doporučovati, abyste obešel všecka městečka a vešel do nich vždycky branou, jsoucí na opačné straně, než odkud přicházíte."

Julius byl dojat těmito otcovskými radami od muže, obyčejně tak vážného. Zprvu se kníže usmál slzám, zalévajícím mladíku oči, ale pak se jeho hlas také vzrušil. Stáhl jeden z hojných prstenů, jež nosil na prstech. Přijímaje jej, Julius políbil mu ruku, slavnou tolika hrdinnými činy válečnými.

„Nikdy mi ani otec neřekl tolik!" zvolal mladík zaníceně.

Třetího dne na to, krátce před rozbřesknutím, vešel do zdí městečka Castra. Pět vojáků ho provázelo, přestrojených jako on. Dva tvořili zvláštní tlupu a jak se zdálo, neznali ani jeho, ani tří ostatních. Ještě než vešel do města, spatřil Julius klášter Navštívení Panny Marie, stavení to rozlehlé, obklopené černými zdmi a dosti podobné pevnosti. Spěchal do kostela;

byl skvělý. Jeptišky, všecky urozené a většinou z bohatých rodin, závodily z ješitnosti mezi sebou, která nejlépe vyzdobí kostel, jedinou část kláštera, vydanou očím obecenstva. Stalo se zvykem, že ta dáma, kterou papež jmenoval abatyší ze tří jmen na listě, předloženém kardinálem protektorem řádu Navštívení Panny Marie, věnovala význačný dar, aby tím zvěčnila své jméno. Byl-li její dar menší než předcházející abatyše, bylo jí, jakož i její rodinou opovrhováno.

Chvěje se, Julius kráčel touto velkolepou budovou, zářící mramorem a zlacením. Vskutku nemyslil vůbec na mramor a zlacení, nýbrž snil, že je před očima Heleniným. Dověděl se, že hlavní oltář stál více než osm set tisíc franků. Avšak jeho zraky, pohrdající bohatstvím hlavního oltáře, směřovaly k pozlacené mříži vysoké asi čtyřicet stop a rozdělené na tři části dvěma mramorovými pilíři. Svou nesmírnou hmotou působila mříže, zvedající se za hlavním oltářem a oddělující kůr jeptišek od kostela, otevřeného všem věřícím, hrozným dojmem.

Julius se domníval, že za touto pozlacenou mříží jsou po dobu bohoslužeb jeptišky a chovanky. Do vnitřního kostela mohla vejíti jeptiška či chovanka v každé hodině denní, pociťovala-li potřebu modlitby. Na této okolnosti, známé všem lidem, byla založena naděje ubohého milence.

Je pravda, že ohromná černá záclona pokrývala vnitřek mříže; ale tato záclona, myslil si Julius, nemůže přece zabrániti pohledu chovanek, dívajících se do kostela pro obecenstvo, poněvadž já, jenž se k ní mohu přiblížiti jenom na určitou vzdálenost, vidím jí zcela dobře okna, osvětlující kůr a mohu rozeznati i nejmenší podrobnosti jejich architektury. Každá příčka této nádherně pozlacené mříže byla opatřena silným hrotem, namířeným proti přítomným.

Julius si vybral nejosvětlenější místo naproti levé části mříže, tedy místo velice patrné a zde trávil čas

poslouchání mší. Byl obklopen jenom sedláky a proto doufal, že bude zpozorován i černou záclonou, pokrývající vnitřek mříže. Po prvé ve svém životě vyhledával tento prostý mladík, jak by vynikl. I choval se velice strojeně; vstupuje do kostela a vycházeje z něho, udílel četné almužny. Jeho lidé i on zahrnovali přívětivostmi všechny dělníky a drobné dodavatele, kteří měli nějaké styky s klášterem. Teprve třetího dne měl konečně naději, že se mu podaří dodati Heleně dopis. Na jeho rozkaz byly bedlivě stopovány dvě řeholní sestry, mající za úkol nakupovati pro klášter část potravin. Jedna z nich měla poměr s malým obchodníkem. Kterýsi z vojáků Juliových, jenž býval mnichem, spřátelil se s obchodníkem a slíbil mu zlaťák za každý dopis, dodaný chovance Heleně z Campireali.

„Jakže?" řekl obchodník při první zmínce o této věci, „dopis ženě zbojníkově!"

Nebylo tomu ani čtrnáct dnů, co Helena přibyla do Castra a již se toto jméno tam ustálilo. Tak rychle koluje vše, co podněcuje obraznost tohoto lidu, zajímajícího se náruživě o všechny přesné podrobnosti!

Obchodníček dodal:

„Ta je alespoň provdána, ale kolik z našich paní nemá této omluvy a přijímá zvenčí zcela jiné věci, než dopisy."

V prvním dopise vypravoval Julius s nekonečnou podrobností o všem, co se událo osudného dne, význačného smrtí Fabiovou. „Nenávidíte mne?" tázal se, konče list.

Helena odpověděla jedinou řádkou, že aniž koho nenáviděla, bude se po celý zbytek svého života snažit zapomenout na toho, jenž zabil jejího bratra.

Julius si pospíšil s odpovědí. Po několika nadávkách osudu, duchaplného to způsobu tehdy v módě, napodobeného podle Platóna, pokračoval:

„Ty chceš tedy uvrhnouti v zapomenutí slovo Boží, zachované nám v Písmě Svatém? Bůh praví: Žena opustí svou rodinu a své rodiče a bude následovati manžela svého. Odvážíš se snad tvrditi, že nejsi mou ženou? Vzpomeň si na noc svatého Petra. Když se již zoře objevovala za Monte Cavi, vrhla jsi se mně ke kolenům. Milerád jsem ti udělil milost. Byla bys bývala mou, kdybych tomu byl chtěl; nemohla jsi odolat lásce, kterou jsi tehdy ke mně cítila. Poněvadž jsem ti několikrát řekl, že jsem ti již dávno přinesl v oběť svůj život a všechno, co bych měl nejdražšího na světě, vzpomněl jsem si náhle, že bys mně mohla odpověděti, ačkoliv jsi toho nikdy neučinila, že všechny tyto oběti, nevyznačující se žádným viditelným skutkem, mohou býti zcela dobře domnělé. Myšlenka, krutá pro mne, ale správná v podstatě, mne osvítila. Myslil jsem si, že ne nadarmo mi náhoda skýtá příležitost, obětovati ve tvém zájmu největší blaho, o jakém jsem kdy mohl sníti. Byla jsi již v mé náruči a nebránila jsi se, vzpomeň si na to. Tvá ústa sama neodvažovala se již odmítati. V tu chvíli zvonili jitřní Ave Maria v klášteře na Monte Cavi, a zázračnou náhodou dolehl zvuk ten až k nám. Děla jsi mi: Přines oběť tu svaté Madoně, této přečisté matce. Měl jsem již chvíli myšlenku na tuto svrchovanou oběť, jedinou skutečnou oběť, kterou jsem ti kdy měl příležitost přinésti. Shledával jsem podivným, že tato myšlenka vznikla i v tobě. Daleký zvuk onoho Ave Maria mne dojal, doznávám to; vyhověl jsem tvé žádosti. Oběť nebyla úplně pro tebe; domníval jsem se, že dávám naše budoucí spojení pod ochranu Madoninu. Tehdy jsem myslil, že překážky vzejdou ne od tebe, zrádná, nýbrž od tvé bohaté a urozené rodiny. Nebýti nějakého nadpřirozeného zakročení, mohl by onen Angelus dolehnouti z tak daleka až k nám, přes vrcholky stromů poloviny lesa, zmítané v oné

chvíli ranním větérkem? Tu jsi se vrhla, vzpomínáš, k mým kolenům. Povstal jsem a vyňal ze záňadří kříž, jejž tam stále nosím, a ty při tomto kříži, který mám nyní před sebou a při svém věčném zatracení jsi přísahala, že ať budeš kdykoli na kterémkoli místě dlíti a sběhne-li se jakákoli událost, jakmile ti dám rozkaz, že se úplně podrobíš mé vůli, jako jsi to učinila v okamžiku, kdy Ave Maria přišlo až s Monte Cavi a zasáhlo tvé ucho. Potom jsme zbožně odříkali dvě Ave a dva Pater. Nuže, při lásce, kterou jsi ke mně měla, a zapomněla-li jsi na ni, jak se obávám, při tvém věčném zatracení, nařizuji ti, abys mne přijala dnešní noci ve své ložnici, nebo v zahradě kláštera Navštívení Panny Marie."

Italský autor uvádí pečlivě mnoho dlouhých dopisů, psaných Juliem Brancifortem po tomto listě; ale z odpovědí Heleny z Campireali podává jedině obsahy. Po uplynutí dvou set sedmdesáti osmi roků jsme tak vzdáleni milostných a náboženských citů, vyplňujících tyto dopisy, že se obávám, aby nepůsobily zdlouhavě.

Z těchto dopisů vychází na jevo, že Helena posléze uposlechla rozkazu, obsaženého v listě, který jsme právě přeložili, zkrátivše jej. Julius našel prostředek, aby si zjednal přístup do kláštera. Z jednoho výroku můžeme usouditi, že se přestrojil za ženu. Helena ho přijala, ale jenom u zamřížovaného okna v přízemí, vedoucího do zahrady. S nevýslovnou bolestí Julius shledal, že mladá dívka, tak něžná a dokonce tak vášnivá kdysi, stala se mu téměř cizí; jednala s ním skoro zdvořile. Vpustila ho pak do zahrady jedině proto, aby dostála v přísaze. Setkání bylo krátké, neboť za několik okamžiků hrdost Juliova, poněkud rozjitřená událostmi, jež se sběhly za posledních čtrnáct dnů, nabyla vrchu nad jeho hlubokou bolestí.

„Vidím již před sebou," pravil si v duchu, „jen hrobku oné Heleny, jež mi v Albanu připadala oddanou na celý život."

Musil se co nejvíce snažiti, aby skryl slzy, neboť zdvořilé obraty, jichž Helena užívala, mluvíc k němu, zalévaly mu obličej. Když ustala hovořiti a ospravedlňovati, jak pravila, tak přirozenou změnu po smrti bratrově, Julius jí řekl, mluvě velmi pomalu:

„Nesplňujete své přísahy, nepřijímáte mne v zahradě, nejste ani na kolenou přede mnou, jako jste byla půl minuty po tom, co jsme uslyšeli Ave Maria s Monte Cavi. Zapomeňte na svou přísahu, můžete-li; já nezapomínám na nic. Pomáhej vám Bůh!"

Sotva pronesl tato slova, opustil zamřížované okno, u něhož by byl mohl zůstati ještě skoro hodinu. Před chvílí by byl neuvěřil, že sám dobrovolně zkrátí tak vytoužené setkání! Tato obět mu rozrývala duši; ale uvážil, že by docela zasluhoval přímo opovržení Helenina, kdyby byl odpověděl, na její zdvořilosti jinak než učinil, zanechaje ji výčitkám svědomí.

Před úsvitem vyšel z kláštera. Ihned vsedl na kůň a rozkázal svým vojákům, aby ho očekávali po celý týden v Castru. Na to se vrátil do lesa; byl opojen zoufalstvím. Zprvu se dal směrem k Římu.

„Jakže? Vzdaluji se od ní!" říkal si při každém kroku. „Jakže? stali jsme se navzájem cizinci? Ó, Fabie! jak jsi pomstěn!"

Pohled na lidi, s nimiž se cestou potkával, zvyšoval jeho hněv. Koně svého hnal přes pole a zamířil k opuštěnému, neobdělanému pobřeží, rozkládajícímu se podél moře. Když již nebyl vyrušován potkáváním klidných sedláků, jimž záviděl jejich osud, oddechl si. Vzhled těchto divokých míst byl v souladu s jeho zoufalstvím a zmírňoval jeho hněv; zde se mohl oddati rozjímání o svém smutném osudu.

„V mém věku," pravil si, „mám ještě odpomoc: milovati jinou ženu!"

Při této smutné myšlence cítil, jak se jeho zoufalství zdvojnásobuje. Věděl příliš dobře, že je pro něho na světě pouze jedna žena. Představoval si muka, která by vytrpěl, kdyby se odvážil pronésti slovo láska před jinou než Helenou; tato představa ho drásala.

Byl zachvácen návalem hořkého smíchu.

„Ejhle," myslil si, „jsem zrovna takový, jako hrdinové Ariostovi, kteří sami cestují v pustých krajích, chtějí-li zapomenouti, že přistihli svou zrádnou milenku v náručí jiného rytíře... Není přece tolik vinna," děl si, a propuknul v pláč po návalu šíleného smíchu; „její nevěrnost nejde tak daleko, aby milovala jiného. Tato živá a čistá duše dala se zmásti ukrutným líčením, jakého se jí o mně dostalo. Bezpochyby udělali ze mne v jejích očích člověka, jenž se chopil zbraní na onu osudnou výpravu jenom v tajné naději, že si najde příležitost, jak zabíti jejího bratra. Šli asi ještě dále. Přičítali mně patrně špinavou vypočítavost, že bude ona sama dědičkou ohromných statků, jakmile její bratr zemře... A já byl tak zpozdilý, že jsem ji zanechal po celých čtrnáct dnů na pospas svým nepřátelům! Doznávám, že ačkoli jsem velice nešťastný, že mne nebesa stvořila také dokonale zbaveného schopnosti, abych si řídil svůj život. Jsem tvor velice bídný a opovržení hodný! Můj život neprospěl nikomu a nejméně mně samému.

V okamžiku tom měl mladý Branciforte vnuknutí, velice řídké v onom století. Jeho kůň kráčel těsně u pokraje břehu, a chvílemi mu vlny smáčely nohy. I napadlo mu, aby vehnal koně do moře a tak skončil děsný osud, jakým byl soužen. Co by tu také již dělal, když jediná bytost na světě, jež mu kdy dala

pocítiti jsoucnost štěstí, právě ho opustila? Pak ho ale znenadání zarazila jiná myšlenka.

„Čím jsou strasti, které snáším," řekl si, „u porovnání k těm, které budu snášeti za chvíli, až tento bídný život skončím? Helena nebude již ke mně pouze lhostejnou, jak je ve skutečnosti, nýbrž uvidím ji v náruči sokově, a sokem tím bude některý mladý římský velmož, bohatý a v á ž e n ý; daimoni, aby rozdrásali mou duši, budou a jsou povinni vyhledávati takto nejkrutějších obrazů. Tímto způsobem bych tedy nenašel zapomenutí na Helenu ani po smrti; naopak by se má vášnivá láska k ní spíše zdvojnásobila, poněvadž je to nejspolehlivější prostředek, jaký by věčná moc mohla vyhledati, aby mne potrestala za hrozný hřích, který bych spáchal."

A aby úplně zapudil pokušení, Julius jal se zbožně odříkávati několik A v e M a r i a. Bylo to také znění A v e M a r i a, modlitby zasvěcené Madoně, jež ho kdysi svedlo a strhlo k velkodušnému skutku, jejž nyní pokládal za největší chybu svého života. Z úcty však se neodvážil jíti dále a vyjádřiti celou myšlenku, jež se tehdá zmocnila jeho ducha.

„Upadl-li jsem vnuknutím Madoniným do osudného omylu, není-liž povinna vlivem své nekonečné spravedlnosti vytvořiti nějakou okolnost, která by mi navrátila štěstí?"

Tato představa Madoniny spravedlnosti zahnala ponenáhlu jeho zoufalství. Zvedl hlavu a uzřel před sebou, za Albanem a lesem, Monte Cavi, pokrytý temnou zelení, a posvátný klášter, jehož jitřní A v e M a r i a ho přiměla k tomu, co nyní nazýval svým mrzkým ošizením. Nenadálý pohled na toto posvátné místo ho potěšil.

„Ne," vzkřikl, „není možné, aby mne Madona opustila. Kdyby byla Helena mou ženou, jak tomu její láska dovolovala a jak tomu žádala má mužská důstojnost, bylo by vypravování o smrti jejího bratra

v její duši objevilo vzpomínku na pouto, vížící ji ke mně. Řekla by si, že mi náleží již dlouho před osudnou náhodou, která mne na bojišti postavila tváří v tvář s Fabiem. Byl o dva roky starší než já, uměl lépe zacházeti se zbraněmi, byl silnější a smělejší v každém případě. Tisíceré důvody by dokázaly mé ženě, že jsem to nebyl naprosto já, jenž vyhledával boje. Připamatovala by si, že jsem nikdy nepociťoval nejmenšího nenávistného citu proti jejímu bratru, ani když vypálil na ni ránu z pušky. Vzpomínám si, že při prvé schůzce po svém návratu z Říma jsem jí řekl: „Co chceš? čest toho vyžadovala; nemohu kárati bratra!"

Důvěra v Madonu vrátila mu naději; popohnal koně a za několik hodin dorazil k tábořišti svého oddílu. Zastihl jej ve zbraních. Táhlo se na silnici Neapol-Řím přes horu Cassino. Mladý kapitán vyměnil koně a dal se na pochod se svými vojáky. Nebili se toho dne vůbec. Julius se ani netázal, proč vytáhli; málo mu na tom záleželo. V okamžiku, kdy se cítil v čele svých vojáků, zjevila se mu nová vyhlídka na jeho život.

„Jsem prostě hlupák", řekl si, „neudělal jsem dobře, že jsem opustil Castro; Helena je pravděpodobně méně vinna, než si můj hněv představoval. Ne, nemohla přestati mně náležeti tato duše, tak dětinská a čistá, jejíž první pocity lásky jsem uzřel vypučeti! Byla proniknuta tak upřímnou vášnivou láskou ke mně! Což mi nenavrhla více než desetkrát, že uprchne se mnou, takovým chuďasem, a že se dáme oddati mnichem z Monte Cavi? V Castru měl jsem především dosíci druhé schůzky a promluviti s ní rozumně. Opravdu, vášeň mne činí dětsky roztržitým! Bože! proč nemám přítele, abych si vyprosil jeho rady! Týž krok, který chci učiniti, připadá mi ohavným a dvě minuty na to zase výtečným!"

Na večer toho dne, kdy opustili hlavní silnici, aby se vrátili do lesa, Julius přistoupil ke knížeti a žádal ho, aby směl pobýti ještě několik dní na místě jemu známém.

„Jdi ke všem čertům!" vykřikl na něho Fabricius, „myslíš, že je nyní vhodný okamžik, abych se zaměstnával dětinskostmi?"

Za hodinu se Julius vydal opět na cestu do Castra. Vyhledal své lidi; nevěděl však, jak dopsati Heleně po zpupném způsobu, kterým ji opustil. Jeho první dopis obsahoval jenom tato slova:

„Byla by ochotna přijmouti mne příští noci?"

„Možno přijíti" bylo též veškerou odpovědí.

Po odchodu Juliově domnívala se Helena, že je navždy opuštěna. Tu pocítila celý rozsah usuzování ubohého mladého muže, tolik nešťastného. Byla přece jeho ženou dříve, než se nešťastnou náhodou srazil s jejím bratrem na bojišti.

Tentokrát Julius nebyl přijat s oněmi zdvořilými obraty, jež mu připadaly tak ukrutnými při prvním setkání. Helena se ovšem objevila zase za zamřížovaným oknem; ale třásla se, a poněvadž tón Juliův byl velice zdrželivý a způsob jeho mluvy skoro takový, jako k cizí osobě, měla nyní Helena pocítiti, co krutosti je v tónu téměř oficiálním, když následuje po nejsladších důvěrnostech. Julius se zvláště obával, že mu nějaké chladné slovo, vytrysknoucí ze srdce Helenina, rozryje duši a proto užil tónu advokáta, aby dokázal, že byla jeho ženou dlouho před osudným bojem u Ciampi. Helena ho nechala mluviti, protože se strachovala, že propukne v slzy, bude-li mu odpovídati jinak, než stručnými slovy. Konečně vidouc, že by se již mohla prozraditi, přiměla svého přítele, aby přišel nazítří znovu. Této noci, předcházející velkému svátku, zpívaly se jitřní pobožnosti velmi časně, a jejich schůzky by se mohly takto odkrýti. Julius, uvažující jako zamilovaný, ode-

šel ze zahrady hluboce zamyšlen, nemohl ustáliti svých nejistot o tom, byl-li dobře či špatně přijat. V jeho hlavě počaly klíčiti vojenské představy, vnuknuté rozmluvami s jeho druhy, i děl si:

„Jednoho dne snad bude třeba sáhnouti k únosu Heleny."

A jal se zkoumati prostředky, jak vniknouti násilím do zahrady. Poněvadž klášter byl velmi bohatý a velice dobrý k vydírání, měl ve svých službách veliký počet sloužících, většinou bývalých to vojáků; byli ubytováni v jakýchsi kasárnách, jejichž zamřížovaná okna shlížela do úzké uličky, vedoucí od vnějších klášterních vrat, proražených v černé zdi, vyšší osmdesáti stop, k vnitřním vratům, hlídaným sestrou vrátnou. Nalevo od této úzké uličky zvedala se kasárna, napravo zahradní zeď, vysoká třicet stop. Průčelí kláštera na náměstí bylo hrubou zdí, zčernalou časem, nemající jiných otvorů mimo vnější vrata a jediné okénko, jímž vojáci viděli ven. Lze si představiti chmurný vzhled, kterým působila nelibá černá zeď, prolomená jedině vraty, zesílenými širokými plechovými pásy, pobitými ohromnými hřeby, a jediným okénkem, čtyři stopy vysokým a osmnáct palců širokým.

Nebudeme sledovati původního autora při dlouhém vypravování o postupných schůzkách, jichž Julius dosáhl od Heleny. Tón, kterého oba milenci spolu užívali, stal se opět úplně důvěrným jako dříve v zahradě v Albanu; toliko Helena nechtěla nikdy sestoupiti do zahrady. Jednou v noci zastihl ji Julius hluboce zamyšlenou. Její matka totiž přibyla z Říma, aby ji navštívila a usídlila se na několik dnů v klášteře. Byla tak něžná a měla vždy tak jemnou šetrnost k náklonnostem, které předstírala u své dcery, že tato pociťovala hluboké výčitky svědomí, jsouc nucena ji klamati; konečně, mohla by se jí odvážiti někdy říci, že přijímá muže, jenž ji oloupil o syna?

Helena posléze otevřeně doznala Juliovi, že nikdy nebude míti dosti síly, aby odpověděla tak dobré matce lžemi, bude-li se jí nějakým způsobem vyptávati. Julius vycítil všecku nebezpečnost svého postavení; jeho osud závisel na náhodě, jež by mohla napověděti jediné slovo signoře z Campireali. Následující noc mluvil takto s rozhodnou tváří:

„Zítra přijdu v časnější hodinu, odstraním jednu z tyčí této mříže, vy vystoupíte do zahrady, a já vás dovedu do chrámu v městě, kde nás spojí mně oddaný kněz. Než se rozední, budete zase v této zahradě. Jakmile budete mou ženou, nebudu míti již strachu, a bude-li toho vaše matka vyžadovati jako odpykání hrozného neštěstí, jež všichni stejně oplakáváme, přivolím ke všemu, i kdyby chtěla, abych strávil několik měsíců bez vás."

Ježto se Helena zdála ohromena tímto návrhem, Julius dodal:

„Kníže mne volá zpět k sobě; čest a důvody všeho druhu mne nutí odcestovati. Můj návrh jest jediný, jenž může zabezpečiti naši budoucnost. Nesouhlasíte-li s ním, rozlučme se na vždycky, zde a v tuto chvíli. Odejdu s výčitkou své zpozdilosti. Věřil jsem vašemu čestnému slovu, jste nevěrna nejsvětější přísaze, a já doufám, že časem spravedlivé opovržení, vzbuzené vaší lehkomyslností, mne bude moci vyléčiti z této lásky, jež jest již příliš dlouho neštěstím mého života."

Helena propukla v slzy.

„Veliký Bože!" zvolala plačíc, „jaká to hrozná věc pro mou matku!"

Souhlasila konečně s návrhem, jenž jí byl učiněn.

„Ale," dodala, „mohou nás odkrýti na cestě tam nebo při návratu. Vzpomeňte ostudy, jež by z toho povstala, pomyslete na strašné postavení, v němž by se octla má matka. Vyčkejte jejího odjezdu, jenž nadejde za několik dnů."

„Podařilo se vám přivésti mne v pochybnosti o věci, která byla pro mne nejsvětější a nejposvátnější mé důvěře ve vaše slovo. Zítra večer budeme oddáni, nebo se vidíme v této chvíli naposledy, na kraji hrobu."

Ubohá Helena mohla odpovědět jenom slzami; zvlášť byla rozervána rozhodným a krutým tónem, jehož užíval. Zasloužila si tedy skutečně jeho opovržení? Tohle byl tedy milenec, kdysi tak poddajný a něžný? Konečně svolila ke všemu, co jí bylo nakázáno. Julius se vzdálil. Od tohoto okamžiku očekávala Helena příští noc v střídavých záchvatech nejdrásavější úzkostlivosti. Kdyby se byla připravovala na jistou smrt, byla by její bolest méně palčivá; byla by mohla najíti trochu statečnosti v myšlence na lásku Juliovu a něžnou náklonnost matčinu. Zbytek noci minul v nejkrutějších změnách rozhodnutí. Byly okamžiky, kdy chtěla říci matce vše. Druhého dne byla tak bledá, že když se před ní objevila matka, zapomenouc na všechna svá moudrá předsevzetí, musila se vrhnouti dceři do náručí, volajíc:

„Co se děje? Veliký Bože! Pověz mi, co jsi udělala či co se chystáš provésti? Kdybys vzala dýku a zabořila mi ji do srdce, způsobila bys mi méně bolesti, než tímto krutým mlčením, které vůči mně zachováváš."

Svrchovaná něžnost matčina byla tolik zřejma očím Heleniným. Viděla tak jasně, že se sama snaží zmírniti výraz svých citů, místo aby je přeháněla, až posléze se jí zmocnilo pohnutí a klesla na kolena. Když její matka, pátrajíc o jaké osudné tajemství asi běží, vykřikla, že se vyhýbá její přítomnosti, Helena odpověděla, že zítra a po všechny následující dny bude trávit svůj život u ní, ale že ji zapřísahá, aby se jí na to již nevyptávala.

Po těchto nerozvážných slovech následovalo úplné doznání. Signora z Campireali se zhrozila, když se

dověděla, že vražedník jejího syna je jí tak na blízku. Avšak po této bolesti dostavilo se nadšení velmi živé a velmi čisté radosti. Kdo si může představiti její vytržení, když se dověděla, že se její dcera nikdy nezpronevěřila svým povinnostem?

Ihned se všecky záměry této moudré matky úplně změnily; domnívala se, že jest jí dovoleno uchýliti se ke lsti vůči člověku, jenž pro ni ničím nebyl. Srdce Helenino bylo rozryto nejkrutějšími vášnivými vzněty. Upřímnost jejího doznání byla jak možno největší; tato zmučená duše měla potřebu výlevu. Signora z Campireali, domnívajíc se, od nějaké chvíle, že jest jí všechno dovoleno, vymýšlela příliš dlouhou řadu důvodů, abychom je zde uváděli. Přesvědčila bez námahy svou nešťastnou dceru, že místo tajného sňatku, jenž je vždy vadou v životě ženině, dosáhne veřejného a dokonale čestného sňatku, odloží-li jenom o osm dní skutek poslušnosti, kterou jest povinována tak šlechetnému milenci.

Ona, signora z Campireali, odebere se do Říma, vyloží svému manželi, že již dlouho před osudným bojem u Ciampi byla Helena provdána za Julia. Obřad že byl vykonán právě v oné noci, kdy se setkala, zakuklena v řeholnický háv, se svým otcem a bratrem na břehu jezera, na cestě vysekané ve skále, táhnoucí se podél zdí kapucínského kláštera. Matka si dala dobrý pozor, aby po celý den neopustila své dcery, až konečně na večer mohla Helena napsati svému milenci naivní, ale podle našeho mínění velmi dojemný list, v němž mu vypravovala o zápasech, které rozdrásaly její srdce. Končila, žádajíc ho na kolenou o lhůtu osmi dnů: „Píšíc ti," dodala, „tento dopis, na nějž čeká posel mé matky, mám dojem, že jsem spáchala největší chybu, když jsem jí všechno pověděla. Zdá se mi, že tě vidím rozdrážděného, tvé oči na mne hledí nenávistně; mé srdce je rozryto nejkrutějšími výčitkami svědomí. Řekneš, že mám ve-

lice slabou, velice malomyslnou a velice opovržení hodnou povahu; uznávám ti to, můj drahý anděle. Ale představ si toto divadlo: má matka, rozplývající se v slzách, klečela téměř u mých nohou. Tu mi nebylo možno neříci jí, že mi jistý důvod brání přivoliti k její žádosti. A jakmile jsem podlehla slabosti a pronesla tato nerozvážná slova, nevím, co se událo ve mně, ale nebylo mně taktéž možno nevypravovati všechno, co se mezi námi sběhlo. Pokud se na to mohu upamatovati, zdá se mi, že má duše, zbavena veškeré síly, potřebovala rady. Doufala jsem, že ji naleznu ve slovech matčiných.... Zapomněla jsem vůbec, milý příteli, že tato matka, mnou tolik něžně milovaná, má opačný zájem než ty. Zapomněla jsem na svou první povinnost, totiž býti tebe poslušna, a bezpochyby nejsem ani schopna pociťovati opravdovou lásku, o níž se říká, že je větší než všecky zkoušky. Pohrdej mnou, Julie; ale ve jménu Božím neustávej mne milovati. Unes mne, chceš-li, ale přiznej mi tu spravedlnost, že kdyby nebyla má matka přítomna v klášteře, ani nejděsnější nebezpečenství, ani hanba sama, nic na světě nebylo by mi zabránilo uposlechnouti tvých rozkazů. Ale matka je tak dobrá! Tak velkodušná, tak šlechetná! Vzpomeň si na to, co jsem ti kdysi vypravovala; při prohlídce, kterou otec učinil v mé ložnici, zachránila tvé dopisy, jež jsem již nemohla nikterak ukrýti. Když pak nebezpečí minulo, vrátila mi je, aniž si je chtěla přečísti a nedodala ani jediného slova výčitky! Nuže, po celý můj život byla ke mně takovou, jak se zachovala v tomto nejvyšším okamžiku. Vidíš, že jsem povinna ji milovati, a přece, píšíc ti (je hrůza to vysloviti), mám dojem, že ji nenávidím. Prohlásila, že pro vedro stráví noc pod stanem v zahradě. Slyším údery kladiva; vztyčují v této chvíli stan. Není možná, abychom se dnešní noci spatřili. Obávám se, že bude dokonce ložnice chovanek zavřena na klíč, jakož i oboje

dveře vedoucí na točité schody, což se nikdy nedělá. Tato obezřelá opatření znemožnila by mi sejití do zahrady, i kdybych pokládala takový krok užitečným k zažehnání tvého hněvu. Ach, jak bych se ti oddala v této chvíli, jen kdyby mi to bylo možné, jak bych běžela do kostela, kde máme býti spojeni!"

Tento dopis končil dvěma stránkami šílených vět, v nichž jsem zpozoroval vášnivé úvahy, jež se zdají býti napodobeny podle Platónovy filosofie. Zamlčel jsem některé přízdoby toho druhu v dopise, jejž jsem právě přeložil.

Julius Branciforte byl velice překvapen, obdržev jej asi hodinu před večerním A v e M a r i a; skončil zrovna ujednání s knězem. Byl unesen hněvem.

„Nepotřebuje mi ani raditi, abych ji unesl, to slabé a malomyslné stvoření!"

A vydal se ihned na cestu do lesa Faggioly.

Hle, jaké bylo postavení signory z Campireali: její manžel byl na smrtelném loži. Nemožnost pomstíti se Brancifortemu přiváděla ho pomalu do hrobu. Nadarmo tedy nabízel znamenité obnosy římským b r a v i; nikdo se nechtěl pustiti do některého z d e s á t n í k ů, jak říkali, knížete Colonny, poněvadž příliš dobře věděli, že by byli zahubeni i se svými rodinami. Není tomu ještě ani rok, co byla celá vesnice zapálena, aby se potrestala smrt jednoho z Colonnových vojáků, a všem obyvatelům, mužům i ženám, kteří se pokusili uprchnouti do polí, byly svázány ruce a nohy provazy, a pak byli vrženi do hořících domů.

Signora z Campireali měla veliké pozemky v království neapolském. Její manžel jí kdysi nařídil, aby odtamtud přivolala zákeřné vrahy, avšak ona, pokládajíc svou dceru za neodvolatelně připoutanou k Juliu Brancifortovi, uposlechla jenom zdánlivě. Předstírala, že Julius bude nucen zúčastniti se jedné či dvou válečných výprav ve vojsku španělském, které tehdy válčilo s povstalci ve Flandrech. Nebude-li za-

bit, bude to, myslila si, znamení, že Bůh schvaluje nezbytný sňatek. V případě tom by dala své dceři pozemky, jež měla v království neapolském; Julius Branciforte by přijal jméno některého z těchto pozemků a odebral by se se svou ženou na několik roků do Španěl. Po všech těchto zkouškách snad by ona, signora z Campireali, dostala odvahu setkati se s ním. Avšak vyznáním dceřiným se všechno v podstatě změnilo. Sňatek nebyl již nutností, právě naopak, a zatím co Helena psala svému milenci dopis, jejž jsme přeložili, psala signora z Campireali do Pescary a Chieti, nařizujíc nájemcům svých dvorů, aby ji poslali do Castra spolehlivé lidi, schopné odvážného kousku. Netajila před nimi vůbec, že se jedná o pomstění smrti jejího syna Fabia, jejich mladého pána. Rychlý doručitel tohoto listu vyrazil ještě před sklonkem dne.

V.

Třetího dne se Julius opět vrátil do Castra. Přivedl si osm svých vojáků, kteří byli ochotni ho následovati a vydati se na pospas hněvu knížete, jenž někdy trestal smrtí podniky takového druhu, do jakého se zavázali. Julius měl pět mužů v Castru, s ním jich přišlo osm. A přece mu připadalo, že čtrnáct vojáků, nechť jsou sebe chrabřejší, nedostačí pro jeho záměr, neboť klášter byl jako hrad.

Jednalo se o to, projíti násilím či chytrostí prvními vraty kláštera; pak se musilo jíti uličkou, více než padesát kroků dlouhou. Nalevo, jak bylo řečeno, zvedala se zamřížovaná okna jakýchsi kasáren, kde měly jeptišky ubytováno třicet či čtyřicet sluhů, bývalých vojáků. Z těchto zamřížovaných oken by spustila silná palba, jakmile by se bilo na poplach.

Vládnoucí abatyše měla strach před hrdinskými činy vůdců Orsiniů, knížete Colonny, Marka Sciarry a tolika jiných, kteří vládli jako páni v okolí. Jak

odolati osmi stům rozhodnutých mužů, kteří z čista jasna zaberou městečko jako Castro, majíce za to, že je klášter plný zlata?

Obyčejně měl klášter Navštívení Panny Marie v Castru patnáct nebo dvacet b r a v i v kasárnách po levé straně uličky, vedoucí ke druhým klášterním vratům. Napravo od této uličky byla veliká zeď, již nebylo možné prorazíti; na konci uličky byla železná vrata, vedoucí do sloupové předsíně. Za touto předsíní bylo veliké klášterní nádvoří, napravo zahrada. Železná vrata byla střežena vrátnou.

Když byl Julius, provázený osmi muži, tři míle od Castra, učinil v odlehlé hospodě zastávku, aby vyčkal, až minou hodiny největšího vedra. Zde jim teprve oznámil svůj záměr. Potom nakreslil do písku ve dvoře plán kláštera, jejž se chystal napadnouti.

„V devět hodin večer," řekl svým vojákům, „povečeříme za městem; v noci vejdeme. Najdeme pět vašich druhů, kteří nás očekávají u kláštera. Jeden z nich, jenž bude na koni, bude hráti úlohu rychlého posla z Říma, jenž má povolati signoru z Campireali k jejímu umírajícímu manželovi. Pokusíme se bez hluku projíti prvními klášterními vraty, jež vidíte zde uprostřed kasáren," pravil, ukazuje jim plán v písku. „Kdybychom počali boj u prvních vrat, mohli by b r a v i jeptišek příliš snadno páliti na nás z pušek, zatím co my bychom byli na malém náměstí, které vidíte zde před klášterem, nebo bychom právě procházeli úzkou uličkou, vedoucí od prvních vrat ke druhým. Tato druhá vrata jsou železná, avšak já mám od nich klíč."

„Je pravda, je tam buď vrátná, nebo dvě ohromná železná ramena, připevněná jedním koncem ke zdi, která, jsou-li dána na své místo, zabraňují otevření obou půlí vrat. Poněvadž jsou tyto dvě železné závory příliš těžké, aby jimi mohla sestra vrátná hnouti, nikdy jsem jich neviděl na svém místě, ačkoli jsem prošel více než desetkrát těmito železnými vraty. Spole-

hám, že jimi projdu bez překážky ještě dnešního večera. Chápete, že jsem se v klášteře dohodl; mým cílem jest unésti chovanku a ne jeptišku. Použijeme zbraní jen v nejsvrchovanější krajnosti. Kdybychom počali boj dříve, než dorazíme k těm druhým vratům ze železných tyčí, pak by vrátná jistě neopomenula zavolati dva staré sedmdesátileté zahradníky, kteří bydlí uvnitř kláštera, a starci by zastrčili železné závory, o nichž jsem se vám zmínil. Stihne-li nás toto neštěstí, budeme nuceni rozbořiti zeď, abychom se dostali za vrata, což nám zabere deset minut. V každém případě si pospíším k těmto vratům první. Jeden zahradník je mnou podplacen; ale jak si můžete domysliti, měl jsem se dobře na pozoru, abych se mu nezmínil o svém plánu s únosem. Projdeme-li druhými vraty, zabočíme napravo a dostaneme se do zahrady. Jakmile se octneme v zahradě, započne boj a je nutno porubati všecko, co přijde do cesty. Rozumí se samo sebou, že použijete jenom svých mečů a dýk, neboť i nejmenší výstřel z pušky by pobouřil celé město, jež by nás mohlo napadnouti při odchodu. Nejde o to, že bych snad nemohl s třinácti muži, jako jste vy, projíti tím hnízdem. Zajisté by se nikdo neodvážil vyjíti na ulici, ale mnozí měšťané mají pušky a stříleli by z oken. V tom případě bychom se musili plížiti podél zdí domů, to budiž mimochodem řečeno. Jakmile budeme v klášterní zahradě, řekněte tichým hlasem každému člověku, který se objeví: V z d a l t e s e. Zabijete dýkami vše, co okamžitě neuposlechne. Já vejdu nahoru do kláštera zahradními vrátky s těmi z vás, kteří mně budou na blízku. Za tři minuty na to přijdu dolů s jednou či dvěma ženami, které poneseme v náručí, poněvadž jim nedovolíme kráčeti. A ihned odejdeme rychle z kláštera i z města. Dva zůstanou u vrat, vypálí na dvacet ran z pušek v minutových přestávkách, aby se měšťané polekali a zůstali v náležité vzdálenosti."

Tento výklad opakoval Julius dvakrát.

„Porozuměli jste dobře?" řekl svým lidem. „V předsíni bude tma, napravo zahrada, nalevo dvůr; nesmíte se zmásti."

„Spolehejte na nás!" zvolali vojáci.

Pak šli pít. Pouze desátník s nimi nešel a žádal o dovolení, aby směl promluviti s kapitánem.

„Nic není jednoduššího, pravil mu, než záměr vaší velmožnosti. Já se dobyl již do dvou klášterů ve svém životě, tento bude třetí; je nás však příliš málo. Přinutí-li nás nepřítel, abychom zničili zeď, v níž drží stěžeje druhých vrat, musíme uvážiti, že bravi v kasárnách nezůstanou nečinni za tohoto dlouhého výkonu. Zastřelí vám sedm až osm mužů, a pak nám při návratu budou moci uloupiti ženu. To se nám stalo v klášteře poblíže Bologne. Zabili z nás pět mužů, my jich zabili osm a přece kapitán nedosáhl ženy. Navrhuji vaši velmožnosti dvě věci; znám z okolí hospody, v níž jsme, čtyři sedláky, kteří udatně sloužili pod Sciarrou a kteří se budou za zlaťák biti po celou noc jako lvi. Snad ukradnou nějaké stříbrné náčiní v klášteře, na tom vám však málo sejde. Hřích padá na ně a vy jim zaplatíte, abyste dostal ženu, toť vše. Můj druhý návrh je tento: Ugone je vzdělaný a velmi obratný hoch. Byl lékařem a když zabil svého švakra, uchýlil se do machie (lesa). Můžete ho poslati hodinu před setměním ke vratům kláštera. Požádá o službu a bude si počínati tak dobře, že bude vpuštěn do strážnice. Opije sluhy jeptišek a ještě více, je dokonce schopen navlhčiti doutnáky u jejich pušek."

Na neštěstí Julius přijal návrh desátníkův. Tento odcházeje, dodal:

„Podnikneme útok na klášter, což má za následek největší církevní klatbu, a nad to je tento klášter pod bezprostřední ochranou Madoninou. . . ."

„Rozumím vám!" zvolal Julius jako probuzený tímto slovem. „Zůstaňte u mne."

Desátník zavřel dveře a jal se s Juliem odříkávati růženec. Tato modlitba trvala dobrou hodinu. V noci se vydali na pochod.

V jedenáct hodin vešel Julius sám do Castra a když odbíjela půlnoc, vrátil se pro své lidi před branou. Pak vešel opět se svými osmi vojáky, k nimž se přidružili tři dobře ozbrojení sedláci. Ty připojil k pěti vojákům, které měl ve městě. Byl takto v čele šestnácti odhodlaných mužů. Dva byli přestrojeni za sluhy; oblékli si dlouhou blůzu z černého plátna, aby zakryli svá giacca, a jejich čapky neměly per.

O půl jedné hodině Julius, jenž převzal úlohu rychlého posla, přijel tryskem ke klášterním vratům, tropil veliký hřmot a křičel, aby bez otálení otevřeli rychlému poslu, vyslanému kardinálem. S radostí shledal, že vojáci, kteří mu odpovídali z okénka vedle prvních vrat, byli více než polou opilí. Podle zvyku podal jim své jméno na kousku papíru; jeden z vojáků šel doručiti jméno to vrátné, jež měla klíč od druhých vrat a musila při vážných okolnostech vzbuditi abatyši.

Odpověď dala na sebe čekati smrtelné tři čtvrti hodiny. Po tu dobu dalo to Juliovi mnoho námahy, aby udržel svůj sbor v tichu, neboť někteří měšťané počínali již bojácně otvírati okna. Konečně došla příznivá odpověď abatyšina. Klášterní bravi nechtíce se namáhati otvíráním hlavních dveří, podali mu z okénka pět či šest stop dlouhý žebřík, pomocí něhož Julius, provázen dvěma vojáky, převlečenými za sluhy, skočil oknem do strážnice, kde se setkal s očima Ugonovýma. Dík jeho péči, byla celá strážnice opilá. Julius řekl jejich představenému, že tři sluhové z domu Campireali, které dal ozbrojiti jako vojáky, aby mu sloužili za ochranný průvod po cestě, měli příležitost koupiti si dobrou kořalku a žádají za vpuštění, aby se na náměstí zcela sami nenudili, což bylo jednohlasně po-

voleno. Sám, provázen svými dvěma muži, sestoupil po schodech, vedoucích ze strážnice do uličky.

„Pokus se otevříti hlavní vrata," řekl Ugonovi.

K železným vratům došel docela klidně. Tam zastihl dobrou vrátnou, která mu řekla, že abatyše by byla nucena dopsati o tom biskupovi, kdyby vešel nyní do kláštera, když již půlnoc minula. Proto ho abatyše dává prosit, aby vydal své zprávy mladé jeptišce, kterou poslala, aby je přijala. Na to Julius odpověděl, že při nepořádku, jenž následoval po nepředvídaném skonu pána z Campireali, dostal pouhý pověřovací list, napsaný lékařem, a že má podati všecky podrobnosti ústně ženě a dceři nemocného, jsou-li totiž paní ty dosud v klášteře, a v každém případě paní abatyši. Vrátná odešla s tímto poselstvím. U vrat zůstala jenom mladá jeptiška, poslaná abatyší: Rozmlouvaje a žertuje s ní, vsunul Julius ruce mezi silné železné tyče vrat a za smíchu pokoušel se je otevříti. Jeptiška, jež byla příliš bojácná, dostala strach a přijala žert velmi zle; tu Julius viděl, že čas jemu příznivý vyprchal. I dopustil se té neopatrnosti, že jí nabídl hrsť zlaťáků, prose jí, aby mu otevřela, při čemž dodal, že je příliš znaven, aby čekal. Pocítil dobře, že provedl hloupost, dí historik. Železem a ne zlatem měl jednati, necítil však k tomu srdnatosti. Nebylo nic snažšího, než uchopiti jeptišku, jsoucí od něho pouze stopu na druhé straně vrat. Při nabídce zlaťáků se tato mladá dívka polekala. Pravila později, že podle způsobu, jakým s ní Julius mluvil, dobře pochopila, že to není obyčejný rychlý posel; je to milenec některé naší jeptišky, jenž přichází na dostaveníčko, myslila si, a ona byla tak zbožná. Zachvácena hrůzou, jala se se vší silou trhati za provaz malého zvonku, jenž byl ve hlavním nádvoří a způsobil ihned takový hřmot, že by se byli i mrtví probudili.

„Válka začíná," děl Julius svým lidem, „mějte se na pozoru!"

Vzal svůj klíč a vsunul paži mezi železné tyče, otevřel vrata k velkému zoufalství mladé jeptišky, jež padla na kolena a počala odříkávati Ave Maria, křičíc, že je to svatokrádež. Ještě v téže chvíli měl Julius umlčeti mladou dívku, ale neměl k tomu odvahy. Jeden z jeho lidí ji uchopil a položil jí ruku na ústa.

V téže chvíli uslyšel Julius za sebou v uličce výstřel z pušky. Ugone otevřel veliká vrata; zbytek vojáků vcházel bez hluku, když jeden bravi na stráži, méně opilý než ostatní, přistoupil k zamřížovanému oknu a ve svém údivu, že vidí tolik lidí v uličce, zakázal jim, klna, postoupiti. Vojáci neměli odpovědětí a měli pokračovati v cestě k železným vratům. To také učinili první vojáci; ale jeden ze sedláků, najatých odpoledne, jenž kráčel poslední ze všech, vystřelil z bambitky na klášterního sluhu, mluvícího z okna a zabil ho. Tento výstřel z bambitky uprostřed noci a křik opilců, kteří spatřili, že jejich druh padl, probudil klášterní vojáky, kteří již tuto noc byli na ložích a nemohli si tedy pochutnávati na víně Ugonově. Osm nebo deset polonahých klášterních bravi se vyřítilo do uličky a učinilo prudký útok na vojáky Brancifortovy.

Jak jsme již řekli, počal tento lomoz v okamžiku, kdy Julius otevřel železná vrata. Provázen dvěma vojáky vrhl se do zahrady a běžel k vrátkům na schodišti pro chovanky; byl však uvítán pěti či šesti ranami z bambitky. Oba jeho vojáci klesli, sám dostal kuli do pravé paže. Tyto rány z bambitky byly vypáleny lidmi signory z Campireali, kteří podle jejich rozkazů trávili noc v zahradě, jsouce k tomu oprávněni povolením, jehož dosáhla od biskupa. Julius běžel sám k vrátkům, jemu tak dobře známým, vedoucím ze zahrady na schodiště pro chovanky. Namáhal se seč byl, aby je vypáčil, ale byla pevně zavřena. Hledal své lidi, kteří mu nemohli odpovídati, neboť umírali.

V hluboké temnotě srazil se s třemi sluhy Campirealiů, proti nimž se bránil dýkou.

Běžel do předsíně a k železným vratům, aby přivolal své vojáky; nalezl je zavřena. Obě tak těžké železné závory byly dány na své místo a tato vrata byla zamknuta na visací zámky starými zahradníky, které probudil zvon mladé jeptišky.

„Jsem odříznut," řekl si Julius.

Řekl to svým lidem a marně se pokoušel vylomiti mečem jeden visací zámek. Podařilo-li by se mu to, odsunul by jednu železnou závoru a tak otevřel půli vrat. Jeho meč se však zlomil v kroužku visacího zámku. V témže okamžiku byl raněn na rameni jedním ze sluhů, kteří přišli ze zahrady. Obrátil se a zatlačen k železným vratům cítil, že na něj útočí několik mužů. Bránil se dýkou. Na štěstí byla úplná tma a proto téměř všechny rány mečem dopadaly na jeho giacco. Byl bolestně zraněn na koleně; vrhl se na jednoho z mužů, jenž učinil veliký výpad, aby mu zasadil ránu mečem, a zabil ho ranou dýky do obličeje. Měl štěstí, že se zmocnil jeho meče. Tu se měl za zachráněna; postavil se po levé straně vrat, směrem ke dvoru. Jeho lidé přiběhli a železnými pruty vrat vystřelili pět neb šest ran z bambitky a zahnali sluhy na útěk. V předsíni bylo viděti jenom ze světla, vznikajícího při výstřelech z bambitek.

„Nestřílejte na mou stranu!" křičel Julius na své lidi.

„Nyní jste chycen jako myš v pasti," řekl mu desátník velmi chladnokrevně skrze příčky; „máme tři muže zabité. Rozbouráme základní zeď vrat na opačné straně, než na které jste. Nepřibližujte se, kule na nás dopadají, zdá se, že jsou nepřátelé v zahradě?"

„Darebáčtí sluhové Campirealiů," pravil Julius.

Mluvil ještě s desátníkem, když na ně byly vypáleny rány z bambitky, namířené po zvuku a přicháze-

jící z oné části předsíně, která vedla do zahrady. Julius se uchýlil do pokojíku pro vrátnou, jenž, když se vešlo, byl po levé straně. Ke své veliké radosti tu našel skoro neviditelnou lampu, hořící před obrazem Madoniným. Vzal ji s nesmírnou opatrností, aby jí nezhasil. Se zármutkem zpozoroval, že se všecek třese. Podíval se na ránu na koleně, působící mu velkou bolest; krev z ní hojně tekla.

Vrhnuv pohled kolem sebe byl velice překvapen, když poznal v ženě, jež v lenošce omdlela, malou Mariettu, panskou a důvěrnici Heleninu; zatřásl jí mocně.

„Jakže?! pane Julie," vykřikla plačíc, „vy chcete zabíti Mariettu, svou přítelkyni?"

„Toho jsem velice dalek; řekni Heleně, že ji žádám za prominutí, že jsem ji vyrušil z odpočinku, a aby si vzpomněla na Ave Maria s Monte Cavi. Zde je kytice, kterou jsem natrhal v její zahradě v Albanu; ale je trochu potřísněna krví. Umyj ji, než jí ji podáš.

V této chvíli uslyšel výstřel z pušek v uličce; bravi jeptišek útočili na jeho lidi.

„Řekni mi, kde je klíč od vrátek?" řekl Mariettě.

„Nevidím ho. Zde jsou však klíče k visacím zámkům u železných závor, které drží hlavní vrata. Budete moci odejíti."

Julius vzal klíče a vyběhl z pokojíku.

„Nenamáhejte se již rozbouráním zdi," řekl svým vojákům, „konečně mám klíč od vrat."

Zatím co se pokoušel otevříti visací zámek jedním z klíčků, rozhostilo se na chvíli téměř úplné ticho. Zmýlil se v klíči, vzal druhý; konečně otevřel zámek. Ale v okamžiku, kdy nadzvedal železné rameno, dostal skorem z bezprostřední blízkosti ránu z bambitky do pravé paže. Ihned ucítil, že mu paže vypovídá službu.

„Nadzdvihněte železnou zápěru," křičel na své lidi.

Nebylo ani třeba jim to říkati.

Při záblesku rány z bambitky uzřeli zahnutý konec železného ramene napolo venku z kruhu, upevněného ve vratech. Ihned tři neb čtyři svalnaté ruce nadzvedly železné rameno; když byl jeho konec z kruhu, upustili je. Nyní se mohla pootevříti půle vrat. Desátník vešel a pravil velice potichu Juliovi:

„Nedá se již nic dělat, pouze tři nebo čtyři jsme bez poranění, pět je mrtvých."

„Ztratil jsem mnoho krve," odvětil Julius, „cítím, že omdlím; řekněte jim, aby mne odnesli."

Zatím co Julius mluvil s udatným desátníkem, vojáci ze strážnice vypálili ještě tři či čtyři rány z pušek, a desátník klesl mrtev. Na štěstí Ugone uslyšel rozkaz Juliův a zavolal jmény dva vojáky, kteří zdvihli kapitána. Poněvadž neomdlel, nařídil jim, aby ho odnesli do pozadí zahrady k vrátkům. Při tomto rozkazu vojáci zakleli; nicméně uposlechli.

„Sto zlatých tomu, kdo otevře tato vrata!" zvolal Julius.

Ta však odolávala úsilí tří rozběsněných mužů. Jeden starý zahradník, stojící u okna v druhém patře, vypálil na ně mnoho ran z bambitky, které jim svítily na cestu.

Po marné námaze o otevření vrat, Julius ztratil úplně vědomí; Ugone rozkázal vojákům, aby ho odnesli co nejrychleji. Sám vešel do pokojíku pro sestru vrátnou, vyhodil ze dveří malou Marietu, nakázav jí strašným hlasem, aby se zachránila a nikdy neřekla, koho poznala. Vytáhl z lože slámu, rozbil několik židlí a zapálil světnici. Když viděl, že oheň dobře hoří, vzal nohy na ramena, uprostřed výstřelů z pušek, vysílaných klášterními b r a v i.

Teprve stopadesát kroků od kláštera Navštívení Panny Marie dostihl kapitána, úplně bez vědomí, kterého odnášeli, běžíce co nejrychleji. Za několik minut na to byli z města; Ugone kázal stanouti. Měl

u sebe již pouze čtyři vojáky. Dva z nich poslal nazpět do města s rozkazem, aby vypálili vždy po pěti minutách několik ran z pušek.

„Snažte se vyhledati opět své raněné soudruhy," řekl jim, „a odejděte z města před rozedněním. Půjdeme stezkou u Croce Rossa. Budete-li moci někde zapáliti, neopomeňte tak učiniti."

Když Julius nabyl vědomí, byli tři míle od města a slunce stálo již velmi vysoko na obzoru. Ugone mu podal zprávu.

„Váš oddíl se skládá již jenom z pěti mužů, z nichž tři jsou zraněni. Oba sedláci, kteří zůstali na živu, dostali po dvou zlatých a uprchli. Dva neporaněné muže jsem poslal do sousedního městyse pro ranhojiče.

Ranhojič, stařec všecek se třesoucí, přijel brzy na nádherném oslu; stačilo mu pouze pohroziti, že mu zapálí jeho dům, aby ho přiměli vydati se na cestu. Jeho strach byl tak veliký, že mu musili dáti napít kořalky, aby ho přiměli vůbec k něčemu. Konečně se dal do díla; řekl Juliovi, že jeho rány nejsou vůbec vážné.

„Rána na koleně není nebezpečná," dodal, „ale nezachováte-li po čtrnáct dnů nebo po tři neděle naprostý klid, budete po celý život kulhati."

Ranhojič obvázal poraněné vojáky. Ugone dal Juliovi očima znamení; odměnili ranhojiče dvěma zlaťáky a on se rozplýval samým díkem. Pak mu pod záminkou vděčnosti dali vypíti takové množství kořalky, že posléze tvrdě usnul. To bylo jejich přáním. Odnesli ho na sousední pole, zabalili čtyři zlaté do kousku papíru a vložili mu je do kapsy. Byla to cena za jeho osla, na nějž posadili Julia a vojáka, zraněného na noze. Dobu největšího vedra strávili ve starověké zřícenině na břehu rybníka. Šli po celou noc, vyhýbajíce se vesnicím, velice řídkým na této cestě. Konečně třetího dne při východu slunce se Julius,

nesený svými muži, probudil ve středu lesa Faggioly v uhlířské chatrči, jež byla jeho hlavním stanem.

VI.

Druhého dne po boji shledaly s hrůzou řeholnice z kláštera Navštívení Panny Marie devět mrtvol ve své zahradě a v uličce, jdoucí od vnějších vrat ke vratům z železných tyčí; osm jejich bratří bylo raněno. Nikdy nebylo v klášteře takového strachu; někdy ovšem bylo slyšeti výstřely z pušek, vypálené na náměstí, ale nikdy ne takový počet ran v zahradě, ve středu budov a pod okny jeptišek. Potyčka trvala dobře půl druhé hodiny a po dobu tu panoval v klášteře vrcholný zmatek. Kdyby se byl Julius Branciforte dohodl s některou jeptiškou nebo chovankou, byl by se setkal s úspěchem. Stačilo, aby mu otevřela některá z četných vrátek, vedoucích do zahrady. Avšak Julius, unesen rozhořčením a hněvem proti tomu, co nazýval křivou přísahou Heleninou, chtěl dobýti všeho násilím. Měl za to, že kdyby svěřil svůj úmysl někomu, jenž by jej mohl říci Heleně, že by nedostál tomu, čím si byl povinován. A přece by bylo dostačilo pro úspěch jediné slovo malé Mariettě, a jediný muž, jenž by se objevil v ložnicích kláštera za hrozného doprovodu výstřelů z pušek, ozývajících se venku, byl by býval uposlechnut na slovo. Při prvním výstřelu se Helena třásla o dny života svého milence a myslila pouze na to, že s ním uprchne.

Jak vylíčiti její zoufalství, když jí malá Marietta vypravovala o strašlivé ráně na Juliově koleně, z které viděla řinouti se hojnost krve? Helena si oškliviła svou zbabělost a malomyslnost:

Byla jsem tak slabá, že jsem řekla několik slov matce, a Juliova krev tekla; mohl přijíti o život při

tomto vznešeném útoku, kde jeho statečnost vykonala vše."

Bravi, připuštění do hovorny, vypravovali lačně naslouchajícím jeptiškám, že za svého života nebyli svědky chrabrosti, jakou se vyznamenával mladý muž, oděný za rychlého posla, jenž řídil kroky zbojníků. Naslouchaly-li všechny tomuto líčení s nejživějším zájmem, můžeme posouditi svrchovanou náruživost, s jakou se Helena dotazovala bravi na podrobnosti o mladém vůdci loupežníků. Po dlouhých vypravováních, jež si dala opakovati od nich a od starých zahradníků, svědků naprosto nestranných, připadalo jí, že již ani trochu nemiluje své matky. Na chvíli dokonce povstala velmi prudká rozmluva mezi těmito osobami, milujícími se tak něžně ještě v předvečer boje; signora z Campireali byla pohoršena krvavými skvrnami, jež spatřila na květinách kytice, od které se Helena již ani na okamžik neodlučovala.

„Musíte zahoditi tyto květiny, potřísněné krví!"

„Já jsem příčinou, že byla tato šlechetná krev prolita a tekla proto, že jsem byla tak slabá a řekla vám několik slov."

„Vy milujete dosud vraha svého bratra?"

„Miluji svého chotě, jenž na mé věčné neštěstí byl napaden mým bratrem."

Po těchto slovech nebylo po tři dny, které ještě signora z Campireali strávila v klášteře, vyměněno již ani jediné slovo mezi ní a její dcerou.

Druhého dne po jejím odjezdu se Heleně podařilo uprchnouti. Využila zmatku, jenž vládl u obou klášterních vrat následkem přítomnosti velikého počtu zedníků, přivedených do zahrady, aby zbudovali nová opevnění. Malá Marietta a Helena se převlékly za dělníky. Měšťané však konali přísnou hlídku u bran města. Helena měla dosti nesnází, než se dostala ven. Konečně svolil týž obchodníček, jenž jí doručoval dopisy Brancifortovy, že ji bude vydávati za svou

dceru a že ji doprovodil až do Albana. Tam objevila Helena ukryt u své chůvy, které její štědré dary dopomohly k tomu, že si otevřela malý obchod. Sotva dorazila, dopsala Brancifortovi a chůva s velikou namahou našla člověka, jenž si dodal odvahy a chtěl vejíti do lesa Faggioly, neznaje hesla vojáků Colonnových.

Posel, vyslaný Helenou, se vrátil po třech dnech všecek poděšen. Především nemohl vůbec nalézti Branciforta a pak ho učinily otázky, které neustále kladl o mladém kapitánovi, tak podezřelým, že byl posléze nucen dáti se na útěk.

„Není možno již pochybovat, ubohý Julius je mrtev," říkala si Helena, „a já ho zabila! Takový musil býti následek mé hanebné slabosti a malomyslnosti; měl milovati ženu silnou, dceru některého vojevůdce knížete Colonny."

Chůva se domnívala, že Helena zemře. Došla do kapucínského kláštera, ležícího u cesty vysekané ve skále, kde kdysi Fabio a jeho otec potkali oba milence o půlnoci. Rozmlouvala dlouho se svým zpovědníkem a pod pečetí zpovědního tajemství mu doznala, že se chce mladá Helena z Campierali spojiti se svým manželem Juliem Brancifortem, a že jest ochotna věnovati chrámu kláštera stříbrnou svítilnu v ceně jednoho sta španělských piastrů.

„Sto piastrů!" odvětil mnich podrážděně. „A co se stane z našeho kláštera, upadne-li v nenávist pána z Campireali? Ne sto piastrů, ale tisíc nám jich dal, že jsme šli pro tělo jeho syna na bojiště u C i a m p i, nepočítaje vosku."

Nutno říci ke cti kláštera, že dva letití mniši, kteří přesně znali postavení mladé Heleny, vstoupili do Albana a navštívili ji v úmyslu, že ji nejprve přimějí po dobrém či po zlém, aby se ubytovala v paláci své rodiny. Věděli, že budou bohatě odměněni signorou z Campireali. Celé Albano bylo naplněno pověstí o

útěku Helenině a vypravováním o velkolepých slibech, učiněných její matkou těm, kteří by ji mohli podati zprávy o její dceři. Avšak oba mniši byli tak dojati zoufalstvím ubohé Heleny, domnívající se, že je Julius Branciforte mrtev, že jí nezradili a neoznačili její matce místo, kam se uchýlila, nýbrž svolili, že jí budou sloužiti za průvodce až do pevnosti Petrelly. Helena a Marietta, stále přestrojené za zedníky, odebraly se v noci pěšky ku prameni, ležícímu v lese Faggiole míli od Albana. Tam dali mniši přivésti mezky a když nastal den, vydali se na cestu do Petrelly. O mniších se vědělo, že jsou pod ochranou knížete, a proto byli uctivě pozdravováni vojáky, s nimiž se setkali v lese; ale nebylo tomu stejně se dvěma malými muži, kteří je doprovázeli. Zprvu vojáci na ně hleděli přísným okem, pak přistupovali k nim, propukajíce ve smích a činíce mnichum poklony o půvabech jejich mezkařů.

„Mlčte, bezbožníci, a věřte, že se všechno děje na rozkaz knížete Colonny," odpovídali mniši, putujíce dále.

Ale ubohá Helena neměla štěstí. Kníže nebyl přítomen v Petrelle a když za tři dny po svém návratu jí konečně povolil slyšení, ukázal se velice tvrdým.

„Proč sem přicházíte, slečno? Co znamená tento nemoudrý krok? Vaše ženské žvasty způsobily, že zahynulo sedm z nejstatečnějších mužů Italie, a toho vám žádný rozumný člověk nikdy neodpustí. Na tomto světě se musí chtíti nebo nechtíti. Bezpochyby rovněž následkem nových žvastů byl Julius Branciforte prohlášen za s v a t o k r á d c e a odsouzen, aby byl po dvě hodiny štípán do ruda rozpálenými kleštěmi, a pak upálen jako žid, on, jeden z nejlepších křesťanů, jež znám! Jakž by bylo možné si bez nějakého vašeho hanebného žvastu vymyslit tu hroznou lež, že totiž Julius Branciforte byl v Castru v den útoku na klášter? Všichni mí lidé vám dosvědčí, že

v týž den byl viděn zde v Petrelle a že večer jsem ho poslal do Velletri."

„A je živ?" zvolala po desáté mladá Helena, rozplývajíc se v slzách.

„Je mrtev pro vás," odvětil kníže, „neuzříte ho již nikdy. Radím vám, abyste se vrátila do kláštera v Castru; snažte se, abyste se již nedopustila žádné prostořekosti, a já vám nařizuji, abyste opustila Petrellu od této chvíle za hodinu. Především nevypravujte nikomu, že jste mne viděla, nebo bych vás ztrestal."

Ubohá Helena měla duši žalem rozrytou nad takovým přijetím od proslulého knížete Colonny, k němuž Julius měl tolik úcty a jejž milovala, protože on ho miloval.

Ať kníže Colonna říkal co říkal, tento krok Helenin nebyl nemoudrý. Kdyby byla přišla o tři dny dříve do Petrelly, byla by tam zastihla Julia Branciforta. Poranění na koleně mu bránilo v chůzi a proto ho dal kníže dopraviti do velkého městyse Avezzana v království neapolském. Při první zprávě o strašném rozsudku, zakoupeném proti Brancifortovi pánem z Campireali, jenž ho prohlašoval za svatokrádce a znesvětitele kláštera, kníže viděl, že v případě, kde by se jednalo o ochranu Branciforta, nemůže již počítati se třemi čtvrtinami svých lidí. Julius se prohřešil vůči M a d o n ě, na jejíž ochranu měl každý zbojník, jak se domníval, zvláštní nároky. Kdyby se byl v Římě našel dosti smělý bargello a přišel zatknouti Julia Branciforta do samého lesa Faggioly, bylo by se mu to mohlo zdařiti.

Julius, přibyv do Avezzana, jmenoval se Fontana a muži, kteří ho přivezli, byli mlčeliví. Vrátivše se do Petrelly, oznámili s bolestí, že Julius cestou zemřel, a od té chvíle věděl každý voják knížete, že dostane ránu dýkou do srdce, pronese-li toto osudné jméno.

Po svém návratu do Albana psala tudíž Helena na-

darmo list za listem a vydala všecky peníze, které měla, aby byly doneseny Brancifortovi. Oba staří mniši, kteří se stali jejími přáteli, neboť nejvyšší krása, dí florentský kronikář, má vždycky jistou moc i nad srdci, ztvrdlými tím, co má sobectví a pokrytectví nejnižšího; oba mniši tedy upozornili ubohou mladou dívku, že se marně snaží, aby bylo Brancifortovi doručeno několik slov. Colonna prohlásil, že je mrtev a proto se Julius jistě neobjeví na světě dříve, než kníže bude chtíti. Chůva s pláčem oznámila Heleně, že její matka konečně odkryla její skrýši, a že byly dány nejpřísnější rozkazy, aby byla násilím dopravena do paláce Campirealiů v Albanu. Helena pochopila, že by její vězení bylo bezmezné, jakmile by se octla v paláci, a že by se jim podařilo zabrániti jí naprosto ve všem styku s venkem, kdežto v klášteře v Castru bude míti pro přijímání i posílání dopisů tutéž snadnost jako všecky jeptišky. Ostatně, a to ji rozhodlo, v klášterní zahradě Julius vycedil svou krev pro ni. Bude moci opět spatřiti dřevěnou lenošku vrátné, kde se na chvíli posadil, aby se podíval na ránu v koleně; tam dal Marietě kytici, potřísněnou krví, kterou měla stále u sebe. Vrátila se tedy smutně do kláštera v Castru, a bylo by možné skončiti zde její historii: bylo by to dobře pro ni, a možná také pro čtenáře. Budeme nyní skutečně přihlížeti k dlouhému chátrání ušlechtilé a velkomyslné duše. Obezřelá opatření a lži civilisace, jež ji od nynějška budou se všech stran obklíčovati, nahradí upřímná hnutí mocných a přirozených vášní. Římský kronikář pronáší zde úvahu zcela prostoduchou: poněvadž žena, namáhající se, aby měla hezkou dceru, se domnívá, že je schopna říditi její život; když jí bylo šest roků, říkala jí právem: „Slečno, narovnejte si nabíraný límeček," ale když je této dceři osmnáct let a jí je padesát, když dcera má stejně ba i více ducha, než její matka, domnívá se tato, stržena náruživostí vládnouti,

že má právo říditi její život a dokonce užívati lži. Uvidíme, že to byla Viktorie Carafová, matka Helenina, jež řadou chytrých a velice zručně sestavených prostředků přivodila ukrutnou smrt své dcery, tolik milované, když byla po dvanáct roků příčinou jejího neštěstí; jest to smutný výsledek náruživosti po vládě.

Před svou smrtí měl pán z Campireali nesmírnou radost, že viděl veřejně oznámiti rozsudek, odsuzující Branciforta, aby byl po dvě hodiny štípán rozžhavenými kleštěmi na hlavních křižovatkách v Římě a pak pozvolna upálen, a aby jeho popel byl vržen do Tibery. Nástěnné malby v klášteře Panny Marie Novelly ve Florencii ukazují ještě dnes, jak se vykonávaly tyto kruté rozsudky proti svatokrádcům. Obyčejně bylo zapotřebí velikého počtu stráží, aby se rozhořčenému lidu zabránilo zastupovati katy při jejich povinnostech. Každý se měl za důvěrného přítele Madonina. Pán z Campireali si dal ještě málo okamžiků před smrtí přečísti tento rozsudek a daroval advokátovi, jenž jej opatřil, svůj krásný pozemek mezi Albanem a mořem. Tento advokát však nebyl bez zásluh. Branciforte byl odsouzen k tomuto děsnému trestu a přece žádný svědek neřekl, že ho poznal v šatě mladíka, přestrojeného za rychlého posla, jenž, jak se zdálo, řídil s takovou autoritou pohyby útočníků. Velkolepost tohoto daru uvedla v rozčilení všechny římské pleticháře. Tehdy byl u dvora jistý f r a n t o n e (mnich), člověk hluboce založený a schopný všeho, i přinutiti papeže, aby mu dal kardinálský klobouk. Staral se o věci knížete Colonny, a tento hrozný klient dodával mu mnoho vážnosti. Když signora z Campireali viděla, že se její dcera vrátila do Castra, dala si zavolati tohoto f r a n t o n e.

„Vaše velebnost bude velkolepě odměněna, bude-li laskavě ochotna napomoci zdaru velice prosté věci, kterou jí vyložím. Ode dneška za málo dnů bude roz-

sudek, odsuzující Julia Branciforta k strašlivému trestu, vyhlášen a uznán právoplatným také v království neapolském. Prosím vaši velebnost, aby si přečetla tento list místokrále, mého příbuzného, jenž mi ráčil tuto novinu oznámiti. V které zemi mohl by Branciforte hledati útočiště? Odevzdám padesát tisíc piastrů knížeti s prosbou, aby dal všecko nebo část Juliovi Brancifortovi s podmínkou, že půjde do služeb krále španělského, mého pána, proti povstalcům ve Flandrech. Místokrál dá Brancifortovi vojenský diplom, a aby mu rozsudek pro svatokrádež, jenž, myslím, rovněž dosáhne právoplatnosti ve Španělích, nebránil v kariéře, bude užívati jména barona Lizzary. Je to malý pozemek, jejž mám v Abruzzách, a jehož vlastnictví mi bude možné přenésti pomocí předstíraných prodejů na něho. Doufám, že vaše velebnost neviděla nikdy matky, jež by takto jednala s vrahem svého syna. Za pět set piastrů mohli jsme se již dávno zbaviti tohoto nenáviděného tvora; nechtěli jsme se však znesvářiti s Colonnou. Tož račte mu připomenouti, že má úcta k jeho právům mne stojí šedesát či osmdesát tisíc piastrů. Nechci nikdy slyšeti ani slova o Brancifortovi a obzvláště vyslovte knížeti mou úctu."

Frantone řekl, že za tři dny podnikne vycházku směrem k Ostii, a signora z Campireali mu odevzdala prsten v ceně jednoho tisíce piastrů.

Za několik dní na to se frantone zase objevil v Římě a řekl signoře z Campireali, že ještě neuvědomil knížete o jejím návrhu; avšak než uplyne měsíc; že mladý Branciforte odpluje do Barcelony, kde mu ona bude moci odevzdati obnos padesáti tisíc piastrů prostřednictvím některého peněžníka v tom městě.

Kníže narazil na veliké obtíže u Julia. Nechť mu nadále hrozila jakákoli nebezpečí v Italii, mladý milenec se nemohl odhodlati a opustiti tuto zemi. Marně mu kníže dával na srozuměnou, že signora z Cam-

pireali může zemříti; marně mu sliboval, že v každém případě se bude moci po uplynutí tří roků navrátiti do své domoviny; Julius proléval slzy, ale nesvoloval. Kníže byl nucen jíti tak daleko, že ho za tento odjezd žádal jako za službu osobní. Julius nemohl ničeho odepříti příteli svého otce; ale především chtěl si vyžádati rozkazů Heleniných. Kníže si ráčil vzíti na starost dlouhý dopis, a nad to dovolil Juliovi, že jí může psáti z Flander jednou za měsíc. Konečně odplul zoufalý milenec do Barcelony. Všecky jeho dopisy byly spáleny knížetem, jenž si nepřál, aby se Julius někdy vrátil do Italie. Zapomenuli jsme říci, že kníže, ač svou povahou byl velice dalek každé nestoudnosti, měl za to, že jest jeho povinností říci, aby přivedl vyjednávání ke zdaru, že on pokládá za slušné zabezpečiti malé jmění padesáti tisíc piastrů jedinému synu jednoho z nejvěrnějších služebníků domu Colonnova.

S ubohou Helenou nakládali v klášteře v Castru jako s princeznou. Smrtí jejího otce dostalo se jí do vlastnictví znamenité jmění a připadla jí ohromná dědictví. U příležitosti úmrtí svého otce dala rozdati pět loktů černého sukna všem obyvatelům z Castra nebo z okolí, kteří prohlásili, že chtějí nositi smutek po pánu z Campireali. Sama byla ještě v prvních dnech velikého smutku, když jí úplně neznámá ruka odevzdala dopis Juliův. Bylo by těžko vylíčiti rozčilení, s jakým byl tento dopis otevřen, jakož i hluboký smutek, jenž následoval po jeho četbě. Bylo to nicméně jen písmo Juliovo; bylo prozkoumáno s největší bedlivostí. Dopis mluvil o lásce; ale o jaké lásce, veliký Bože! Signora z Campireali, mající tolik ducha, jej přece složila. Jejím záměrem bylo počíti dopisování sedmi či osmi listy vášnivě zamilovanými. Chtěla připraviti takto další dopisy, kde by se zdálo, že láska pozvolna uhasíná.

Přejdeme rychle deset let nešťastného života. He-

lena se domnívala, že na ni zcela zapomněl, ale přes to odmítala pyšně hold nejvybranějších mladých šlechticů římských. Přece však na chvíli váhala, když s ní mluvili o mladém Oktávu Colonnovi, prvorozeném synu proslulého Fabricia, jenž ji kdysi tak zle přijal v Petrelle. Má-li se rozhodně provdati za muže, aby poskytla ochránce pozemkům, které měla ve státě římském a v království neapolském, zdálo se jí, že by jí bylo méně protivným nositi jméno muže, jejž Julius dříve miloval. Kdyby byla Helena přivolila k tomuto sňatku, byla by se velmi rychle dověděla pravdy o Juliu Brancifortovi. Starý kníže Fabricius mluvil často a s nadšením o nadlidsky chrabrých činech plukovníka Lizzary (Julia Branciforta), jenž všecek podoben rekům starých románů, hleděl se vymaniti krásnými skutky z nešťastné lásky, jež ho činila necitelným pro každou rozkoš. Myslil si, že Helena jest již dávno provdána; signora z Campireali ho totiž také obklopila lžemi.

Helena se napolo usmířila s matkou, jež byla tak obratná. Matka, vášnivě toužíc viděti ji provdánu, prosila svého přítele, starého kardinála Santi-Quatro, ochránce kláštera Navštívení Panny Marie, ubírajícího do Castra, aby důvěrně sdělil nejstarším jeptiškám v klášteře, že se jeho cesta zpozdila udílením milosti. Dobrotivý papež Řehoř XIII., pohnut soucitem s duší zbojníka jménem Julius Branciforte, jenž se kdysi pokusil znesvětiti jejich klášter, zvěděv o jeho smrti a jsa pevně přesvědčen, že by se pod tíží takového odsouzení nikdy nemohl dostati z očistce, měl-li totiž Branciforte, přepadený v Mexiku a ubitý vzbouřenými domorodci, štěstí dostati se alespoň do očistce, ráčil zrušiti rozsudek, prohlašující ho za svatokrádce. Tato novina rozrušila celý klášter v Castru. Dostala se až k Heleně, oddávající se tehdy z marnivosti všem ztřeštěnostem, které může vlastnictví velkého bohatství vnuknouti osobě nesmírně omrzelé.

Od této chvíle nevycházela již ze své ložnice. Nutno povědět, že dala přestavěti půl kláštera, aby mohla umístiti svou ložnici v pokojíku vrátné, kam se Julius na okamžik uchýlil v noci boje. Po nekonečných obtížích a pak s ostudou velice těžko utišitelnou, podařilo se jí odkrýti a vzíti do služeb tři b r a v i, užité Brancifortem a dosud žijící z pěti, kteří unikli při boji v Castru. Mezi nimi byl i Ugone, nyní starý a pokrytý ranami. Pohled na tyto tři muže vyvolal mnoho reptání. Posléze však zvítězila bázeň, kterou budila hrdopyšná povaha Helenina v celém klášteře; každého dne bylo je zříti, oděné její livrejí, jak přijímají její rozkazy u vnější mříže a často dlouze odpovídají na její otázky, stále o témže předmětě.

Po šesti měsících odloučenosti a odvrácení ode všech věcí na světě, jež následovaly po zprávě o smrti Juliově, první pocit, jenž probudil tuto duši, zlomenou již neštěstím, proti němuž nebylo léku, a dlouhým žalem, byl pocit marnivosti.

Nedávno zemřela abatyše. Podle obyčeje kardinál Santi-Quatro, jenž přes svůj vysoký věk devadesáti dvou let byl dosud ochráncem kláštera Navštívení Panny Marie, sestavil seznam tří paní řeholnic, z nichž papež měl vybrati abatyši. Bylo třeba velice závažných pohnutek, aby Jeho Svatost četla dvě poslední jména; obyčejně se spokojila tím, že je obě přetrhla perem a jmenování bylo hotovo.

Jednoho dne stála Helena u okna bývalého pokojíku vrátné, jenž se nyní stal nejkrajnějším bodem křídla nových budov, vystavěných na její rozkaz. Toto okno se zvedalo asi dvě stopy nad uličkou zbrocenou krví Juliovou, jež tvořila nyní část zahrady. Helena měla oči upiatě upřeny k zemi. Právě šly mimo její okno tři paní, o nichž se od několika hodin vědělo, že byly pojaty do seznamu kardinálova jako nástupkyně zesnulé abatyše. Neviděla jich a proto

nemohla pozdraviti. Tím byla jedna z nich podrážděna a řekla dosti hlasitě dvěma druhým:

„Hle, pěkný způsob, jakým chovanka vystavuje svou ložnici očím obecenstva!"

Probuzena těmito slovy, Helena pozvedla oči a setkala se se třemi zlomyslnými pohledy.

„Nuže," děla si, zavírajíc okno, aniž pozdravila, „jsem již dosti dlouho beránkem v tomto klášteře, je nutné býti vlkem, i kdyby to nebylo pro nic jiného, než pro změnu zábavy pánů zvědavců ve městě."

Za hodinu na to nesl jeden z jejích lidí, vyslaný jako rychlý posel, následující list její matce, jež po deset let bydlila v Římě a dovedla si tam získati velikého vlivu.

„Nejctihodnější matko!

Každého roku dáváš mi tři sta tisíc franků v den mých jmenin. Používám těchto peněz, abych zde prováděla šílenosti, úctyhodné zajisté, ale jsou to proto neméně šílenosti. Ačkoli mi toho neprojevuješ již po dlouhou dobu, vím, že bych měla dva způsoby, jak ti dokázati vděčnost za všecky dobré úmysly, jež jsi se mnou měla. Neprovdám se rozhodně, ale s radostí bych se stala abatyší tohoto kláštera; myšlenku tu ve mně vzbudilo to, že tři paní, které náš kardinál Santi-Quatro napsal do seznamu, předloženého jím svatému otci, jsou mé nepřítelkyně. A nechť by byla kterákoli zvolena, čekám, že bych od ní zakoušela všemožného týrání. Dej peněžitý dar k mému svátku osobám, kterým je třeba jej nabídnouti; dosáhněme nejprve, aby bylo jmenování zpožděno o šest měsíců, nad kterýmžto štěstím se zblázní má důvěrná přítelkyně převorka kláštera, jež dnes má otěže vlády v rukou. Již to bude pro mne zdrojem štěstí, a přihází se věru zřídka, že mluvíc o tvé dceři, užívám tohoto slova. Shledávám svou myšlenku šílenou; ale uvidíš-li nějakou možnost úspěchu, stanu se za tři dny jeptiškou, poněvadž osm let pobytu

v klášteře, aniž jsem po celou tu dobu spala mimo klášter, dává mi právo na prominutí šesti měsíců. Dispense se neodpírá a stojí čtyřicet tolarů.

Jsem s úctou, má ctihodná matko," atd.

Tento dopis naplnil signoru z Campireali nesmírnou radostí. Obdrževši jej, litovala živě, že své dceři ohlásila smrt Brancifortovu. Nevěděla, jak skončí hluboká zádumčivost, do které upadla; předvídala nějaký nerozvážný kousek, a dokonce se strachovala, aby se její dcera nechtěla vydati do Mexika a navštíviti místo, na němž, jak se tvrdilo, byl Branciforte ubit. V tomto případě by se v Madridě velice snadno mohla dověděti pravé jméno plukovníka Lizzary. Na druhé straně však bylo to, co Helena žádala po svém rychlém poslu, nejobtížnější a můžeme docela říci nejnesmyslnější věcí na světě. Mladá dívka, jež nebyla ani řeholnicí a potom byla známa jenom svou šílenou vášnivostí ke zbojníku, kterou možná sdílela, měla býti postavena v čelo kláštera, kde všecka knížata římská měla nějaké příbuzné! Avšak říká se, myslila si signora z Campireali, že se každá pře může vésti a tudíž i vyhráti. Ve své odpovědi dala Viktorie Carafová naději své dceři, jež celkem měla jenom nesmyslné vrtochy, ale dostala-li za ně náhradu, zošklivila si je zase velmi snadno. Večer, poptávajíc se po všem, co zblízka či zdaleka mohlo hleděti ke klášteru v Castru, dověděla se, že její přítel kardinál Santi-Quatro je již několik měsíců velmi špatně naladěn. Chtěl provdati svou neteř za dona Oktáva Colonnu, prvorozeného syna knížete Fabricia, o němž jsme tak často mluvili v přítomném vypravování. Kníže mu nabízel svého druhého syna dona Lorenza, poněvadž potřeboval, aby uvedl do pořádku své jmění, podivně vydané v šanc za války, kterou král neapolský a papež, shodnuvše se konečně, vedli proti zbojníkům z Faggioly, aby žena jeho prvorozeného syna přinesla věno šest set tisíc piastrů (3,210.000 franků) do domu

Colonnova. Nuže, kardinál Santi-Quatro, i kdyby vydědil nejsměšnějším způsobem všecky ostatní příbuzné mohl nabídnouti pouze jmění tři sta osmdesát či čtyři sta tisíc tolarů.

Viktorie Carafová ztrávila večer a část noci, dávajíc si potvrditi tato fakta všemi přáteli starého Santi-Quatra. Druhého dne se již v sedm hodin dala u něho ohlásiti.

„Eminenci, řekla mu, my oba jsme již notně staří; je zbytečné, abychom se hleděli oklamati, dávajíce krásná jména věcem, jež nejsou krásny. Přicházím vám navrhnouti šílenství. Vše, co mohu v jeho prospěch říci jest, že není ohavné; ale přiznávám, že je shledávám na výsost směšným. Když se jednalo o manželství dona Oktáva Colonny s mou dcerou Helenou, pojala jsem přátelství k tomuto mladému muži, a proto v den jeho sňatku odevzdám vám dvě stě tisíc piastrů v pozemcích či penězích a prosím vás, abyste ho pohnul k tomu, aby je přijal. Avšak, aby ubohá vdova jako já mohla přinésti tak ohromnou oběť, jest třeba, aby má dcera Helena, čítající nyní dvacet sedm let a jež od svého věku devatenácti let nespala nikdy mimo klášter, byla učiněna abatyší v Castru. Proto je nutné zpozditi volbu o šest měsíců; věc ta je kanonická."

„Co pravíte, madame!" vykřikl starý kardinál, nejsa sebe mocen; ani Jeho Svatost nemohla by učiniti to, čeho žádáte od ubohého bezmocného starce.

„Vždyť jsem řekla vaší eminenci, že věc ta je směšná. Hlupáci ji shledávají šílenou; ale lidé dobře poučení o tom, co se děje u dvora, budou si mysliti, že náš výtečný vládce, dobrotivý papež Řehoř XIII., chtěl odměniti poctivé a dlouhé služby vaší eminence, usnadniv sňatek, o němž celý Řím ví, že po něm toužíte. Ostatně věc ta jest docela možná, úplně kanonická, za to ručím; má dcera se stane řeholnicí hned zítra.

„Ale to svatokupectví, madame!...“ vykřikl stařec strašným hlasem.

Signora z Campireali odcházela.

„Jaký papír to zde zanecháváte?“

„Toť seznam pozemků, jež bych poskytla za hodnotu dvou tisíc piastrů, nechtělo-li by se hotových peněz. Změna vlastnictví těchto pozemků by se mohla dlouho uchovati v tajnosti: na příklad dům Colonna by se mnou vedl pře, jež bych prohrála....“

„Ale to svatokupectví, madame! to hrozné svatokupectví!“

„Jest zapotřebí počíti odložením volby na šest měsíců; zítra si přijdu pro rozkazy vaší eminence.“

Cítím, že musím vysvětliti čtenářům, zrozeným severně od Alp, téměř oficiální tón mnohých částí této rozmluvy. Připomenu, že v zemích přísně katolických se posléze většina rozmluv o choulostivých předmětech dostává do zpovědnice, a tu je naprosto lhostejné, užilo-li se uctivých slov či posměšných výrazů.

Nazítří během dne Viktorie Carafová zvěděla, že následkem velikého omylu, odkrytého v seznamu tří dam, navržených na místo abatyše v Castru, byla tato volba odročena na šest měsíců. Druhá dáma totiž, vepsaná do seznamu, měla ve své rodině odpadlíka; kterýsi její prastrýc se stal protestantem v Udine.

Signora z Campireali se domnívala, že jest její povinností zakročiti u knížete Fabricia Colonny, do jehož domu se chystala věnovati tak citelné rozmnožení bohatství. Po dvou dnech starostí se jí podařilo dosíci schůzky ve vesnici blízko Říma, ale od tohoto slyšení odešla všecka poděšena. Shledala knížete, obyčejně tak klidného, zaujatého tolik vojenskou slávou plukovníka Lizzary (Julia Branciforta), že pokládala naprosto zbytečným žádati ho o to, aby zachoval mlčení v této věci. Měl plukovníka za svého syna a ještě více, za nejoblíbenějšího žáka. Čta znova a znova jisté listy,

došlé z Flander, trávil tím kníže svůj život. Co se stane ze zamilovaného záměru, jemuž signora z Campireali obětovala tolik věcí po deset let, doví-li se její dcera o životě a slávě plukovníka Lizzary?

Myslím, že jest mi pomlčeti o mnohých okolnostech které sice líčí mravy oné doby, ale které mi připadají smutnými k vypravování. Autor římského rukopisu si dal všemožnou námahu, aby dospěl přesného data podrobností, jež potlačuji.

Za dva roky po schůzce signory z Campireali s knížetem Colonnou byla Helena abatyší v Castru; avšak starý kardinál Santi-Quatro zemřel bolestí po tomto velikém svatokupeckém činu. V té době mělo Castro za biskupa nejkrásnějšího muže na dvoře papežově, monsignora Francesca Cittadiniho, šlechtice z města Milána. Tento mladý muž, pozoruhodný svým skromným půvabem a svým důstojným tónem, měl časté styky s abatyší kláštera Navštívení Panny Marie, zvláště u příležitosti nové klášterní chodby, jíž počala okrašlovati svůj klášter. Mladý biskup, čítající tehdy dvacet devět roků, zamiloval se šíleně do krásné abatyše. Za procesu, zahájeném rok na to, vypovídá množství jeptišek, vyslechnutých jako svědkyně, že biskup rozmnožoval co nejvíce své návštěvy v klášteře, říkaje často jejich abatyši: „Jinde rozkazuji, a ke své hanbě doznávám, že v tom nalézám jakousi rozkoš. U vás poslouchám jako otrok, avšak s rozkoší, jež daleko převyšuje rozkoš rozkazovati jinde. Jsem pod vlivem vyšší bytosti; kdybych se i pokusil, nemohl bych míti jiné vůle než její, a raději bych se po celou věčnost viděl nejposlednějším z jejích otroků, než býti králem daleko od jejích očí."

Svědkyně vypovídají, že mu abatyše za těchto uhlazených řečí často nařizovala, aby mlčel, a to tvrdými slovy, která projevovala pohrdání.

„Abych řekla pravdu, pokračuje jiná svědkyně, naše paní s ním jednala jako se sluhou; v takovém případě

sklopil ubohý biskup oči, rozplakal se, ale neodešel. Nacházel denně nové záminky, aby se mohl objeviti v klášteře, což nesmírně pohoršovalo zpovědníky jeptišek a nepřítelkyně abatyšiny. Paní abatyše však byla horlivě hájena převorkou, její důvěrnou přítelkyní, jež vykonávala podle jejích bezprostředních rozkazů vnitřní vládu.

„Víte, mé důstojné sestry," říkávala převorka, „že po vášnivé lásce, kterou naše abatyše pociťovala ve své první mladosti k dobrodružnému vojákovi a ve které jí bylo bráněno, zůstalo jí v myšlenkách mnoho podivínství. Avšak víte všecky, že její povaha je nápadná tím, že nemění nikdy svého názoru o lidech, k nimž projevila opovržení. Nuže, v celém svém životě snad nepronesla tolik urážlivých slov, kolika jich v naší přítomnosti zahrnula ubohého monsignora Cittadiniho. Vídáme denně, jak snáší její jednání; zčervenáme vždy nad tím pro jeho vysokou hodnost."

„Ano," odpovídaly pohoršené jeptišky, „ale přichází každodenně; tož v podstatě se s ním nenakládá tak zle, a v každém případě škodí toto zdání milostné pletky vážnosti svatého řádu Navštívení Panny Marie."

Nejdrsnější pán nevychrlí na nejnejapnějšího sluhu ani čtvrtiny urážek, jimiž každého dne hrdopyšná abatyše zasypávala mladého biskupa, tak jímavých způsobů. On však byl zamilován a ze své domoviny si přinesl základní zásadu, že jakmile se člověk pustí do podobného podniku, musí se již starati pouze o cíl a nemá se ohlížeti na prostředky.

„Konec konců," říkal biskup svému důvěrníku Cesarovi del Bene, „opovržení přísluší milenci, jenž se vzdal útoku dříve, než k tomu byl přinucen prostředky vyšší síly."

Nyní se můj smutný úkol omezí na to, že nezbytně podám velice suchý výtah z procesu, jenž Heleně přivodil smrt. Tento proces, jejž jsem četl v knihov-

ně, jejíž jméno musím zamlčeti, tvoří neméně než osm svazků in folio. Výslechy a důvody jsou v jazyce latinském, odpovědi ve vlašském. Vidím v něm napsáno, že v měsíci listopadu roku 1572 asi v jedenáct hodin večer ubíral se mladý biskup samoten ke vratům chrámu, kam mají po celý den věřící přístup; abatyše sama mu otevřela tato vrata a dovolila mu, aby ji následoval. Přijala ho ve světnici, v níž často přebývala, jež tajnými dveřmi vedla na tribuny, vypínající se nad loďmi chrámu. Neuplynula ani hodina, když velice překvapený biskup byl opět poslán domů. Abatyše sama ho zase doprovodila ke chrámovým vratům a řekla mu právě tato slova:

„Navraťte se do svého paláce a opusťte mne co nejrychleji. S Bohem, monsignore, budíte ve mně hnus; připadá mi, že jsem se vzdala lokaji."

Nicméně za tři měsíce na to nadešla doba masopustní. Obyvatelé Castra byli proslulí slavnostmi, které si navzájem strojili v této době; celé město zaznívalo hlukem mumrajů.

Tohoto dne utrpení žádná z těchto maškarád neopomenula jíti mimo okénko, jež shlíželo do jedné klášterní stáje. Pozorujete zajisté, že tři měsíce před masopustem byla tato stáj změněna v salon a že se neprázdnila za mumrajových dnů. Za těchto ztřeštěností obecenstva jel biskup ve svém kočáře; abatyše dala mu znamení, a on následující noci v jednu hodinu neopomenul se dostaviti ke vratům kostelním. Vešel; ale dříve než za tři čtvrti hodiny byl opět s hněvem vyhnán. Od první schůzky v měsíci listopadu chodil stále do kláštera, skorem každých osm dnů. Na jeho tváři zračil se lehký, vítězný a hloupý výraz, neucházející nikomu, ale mající tu výsadu, že ohromně urážel hrdopyšnou povahu mladé abatyše. O velkonoční pondělí, mimo jiné dny, zacházela s ním jako s nejposlednějším člověkem a pronášela k

němu slova, jež by ani nejbídnější z klášterních nádeníků nesnesl. A přece za málo dnů dala mu znamení, následkem čehož se krásný biskup neopomenul dostaviti v noci ke vratům chrámovým. Zavolala ho, aby mu sdělila, že je těhotná. Při této zprávě, dí proces, krásný, mladý muž zbledl hrůzou a úplně zpitoměl ze strachu. Abatyše měla horečku; dala si zavolati lékaře a nečinila před ním žádného tajemství se svým stavem. Tento muž znal šlechetnou povahu nemocné a slíbil jí, že jí pomůže z nesnází. Především ji uvedl do styku s mladou a hezkou ženou z lidu, která, aniž měla diplom porodní báby, osvojila si všechny její schopnosti. Její manžel byl pekařem. Helena byla spokojena hovorem této ženy, jež jí prohlásila, že je nutné, aby měla dvě důvěrnice v klášteře proto, aby se zdařil úmysl, pomocí něhož doufá ji zachrániti.

„Ženu jako vy, budiž, ale některou z žen mně rovných! ne; jděte mi s očí."

Porodní bába se vzdálila. O několik hodin později však Helena, nepokládajíc za obezřelé vystaviti se tlachům té ženy, dala přivolati lékaře, jenž ji opět poslal do kláštera, kde s ní bylo jednáno velmi štědře. Žena přísahala, že i kdyby nebyla opět zavolána, nebyla by stejně nikdy rozhlásila svěřeného jí tajemství; ale prohlásila znova, že se nemůže do ničeho míchati, nebudou-li uvnitř kláštera dvě ženy, oddané zájmům abatyšiným a vědoucí všecko. (Bezpochyby myslila na obvinění z vraždy dítěte.) Když o tom abatyše dlouho uvažovala, rozhodla se, že svěří své strašné tajemství paní Viktorii, převorce kláštera, z urozené rodiny vévodů z C... a paní Bernardě, dceři markýze P... Musily jí na své breviáře přisahati, že nikdy neřeknou jediného slova, ani ve zpovědní stolici, o tom, co jim svěří. Obě dámy byly hrůzou proměněny v led. Ve svých výpovědích doznávají, že zaujaty tak hrdopyšnou povahou své

abatyše, očekávaly doznání nějaké vraždy. Abatyše jim řekla s přirozenou a chladnou tváří:

„Zpronevěřila jsem se všem svým povinnostem, jsem těhotna."

Paní převorka Viktorie, hluboce dojata a zmatena přátelstvím, jež ji po tolik let pojilo s Helenou, a ne poháněna planou zvědavostí, zvolala se slzami v očích:

„Kdo jest jenom ten nerozvážlivec, jenž spáchal takový zločin?"

„Neřekla jsem to ani svému zpovědníkovi; usuďte z toho, hodlám-li to říci vám!"

Obě dámy se ihned radily o prostředcích, jak skrýti toto osudné tajemství ostatním obyvatelům kláštera. Rozhodly se nejprve, že lože abatyšino bude přeneseno z její nynější ložnice, místnosti to naprosto ústřední, do lékárny, zřízené v neodlehlejší části kláštera, ve třetím patře velké budovy, postavené štědrostí Heleninou. V této místnosti přivedla abatyše na svět dítě mužského pohlaví. Již po tři neděle byla žena pekařova skryta v příbytku převorčině. Jak tato žena kráčela rychle dlouhou klášterní chodbou, odnášejíc dítě, vyráželo maličké nářek, a ona se ve svém zděšení uchýlila do sklepa. O hodinu později se podařilo paní Bernardě za pomoci lékařovy otevříti vrátka u zahrady. Žena pekařova odešla rychle z kláštera a brzy na to i z města. Dorazivši do širých polí a pronásledována strachem, utekla se do sluje, kterou náhodou objevila v jistých skalách. Abatyše dopsala Cesarovi del Bene, důvěrníku a vrchnímu komorníku biskupově. Ten ujížděl do sluje mu označené; byl na koni. Vzal dítě do náručí a odjel tryskem do Montefiascone. Dítě bylo pokřtěno v kostele svaté Markéty a dostalo jméno Alexandr. Tamní hostinská opatřila kojnou, jíž Cesar odevzdal osm tolarů. Mnoho žen shromáždilo se kolem kostela za křestního

obřadu a ptalo se za velikého pokřiku velmožného pána Cesara po jménu otce dítěte.

„Je to vysoký šlechtic římský," odvětil jim, „jenž si dovolil zneužíti chudé vesničanky, jako jste vy."

A zmizel.

VII.

Vše šlo dosud dobře v ohromném klášteře, obývaném více než třemi sty zvědavých žen; nikdo ničeho neviděl, nikdo ničeho neslyšel. Abatyše však odevzdala lékaři několik hrstí zlaťáků, nově ražených v římské mincovně. Těchto několik penízů daroval lékař ženě pekařově. Ta byla hezká a její muž velmi žárlivý; hrabal se v její truhlici, našel zlaté peníze tak třpytné, a pokládaje je za cenu svého zneuctění, nutil ji s nožem na hrdle, aby mu pověděla odkud pocházejí. Po několika vytáčkách žena přiznala pravdu a mír byl uzavřen. Oba manželé počali uvažovati o použití takového obnosu. Pekařová chtěla zaplatiti některé dluhy, ale manželovi se více zamlouvalo koupiti mezka, což provedli. Tento mezek způsobil, pohoršení v celé čtvrti, znající dobře chudobu obou manželů. Všecky městské klepny, přítelkyně i nepřítelkyně, přišly se postupně vyptávati pekařovy ženy, kdo byl tak štědrým milencem, že jí umožnil zakoupiti mezka. Rozjitřená žena odpověděla několikrát, vypravujíc pravdu. Jednoho dne se Cesar del Bene byl podívati na dítě a vrátil se, aby podal abatyši zprávu o své návštěvě; tato ačkoli silně churavá, přivlékla se až ke mříži a činila mu výčitky o malé mlčenlivosti pomocníků, kterých použil. Sám biskup se roznemohl ze strachu. Dopsal svým bratřím v Miláně a vypravoval jim o nespravedlivém obvinění, jemuž byl vydán; vybízel je, aby mu přišli ku pomoci. Ačkoli byl vážně churav, rozhodl

se, že opustí Castro; ale než odcestoval, napsal abatyši:

„Víte již, že všechno, co se stalo, je veřejně známo. Tož máte-li zájem na tom, abyste zachránila nejen mé dobré jméno, nýbrž snad i můj život, a abyste zabránila větší ostudě, můžete obviniti Jana Křtitele Doleriho, jenž před dvěma dny zemřel. Nenapravíte-li si vy tímto prostředkem své cti, tedy aspoň má čest nebude více vydána nijakému nebezpečí."

Biskup zavolal dona Luigiho, zpovědníka v Castru.

„Odevzdejte toto," děl mu, „do vlastních rukou paní abatyše."

Když don Luigi přečetl tento bezectný lístek, zvolal přede všemi, kdož byli v pokoji přítomni:

„Bláhové panny, dávající přednost krásе tělesné před krásou duševní, zasloužíí, aby s nimi bylo takto jednáno!"

Pověst o všem, co se dělo v Castru, dostala se rychle k uším hrozného kardinála Farnese (stavěl se takto již po několik roků, doufaje, že ho v příštím konklave budou podporovati kardinálové zelanti). Ihned rozkázal podestovi v Castru, aby dal zatknouti biskupa Cittadiniho. Všichni sluhové biskupovi, obávajíce se, že budou tázáni na mučidlech, uprchli od něho. Jediný Cesar del Bene zůstal věren svému veliteli a přísahal mu, že spíše zemře mučením, než by něco přiznal, co by mu mohlo uškoditi. Vida se obklopena strážemi ve svém paláci, Cittadini dopsal znova svým bratřím, kteří v největším spěchu přijeli z Milána. Shledali se s ním v žaláři v Ronciglione.

Vidím z prvního výslechu abatyše, že doznávajíc zplna svou vinu, popírala, že měla styky s monsignorem biskupem; jejím spoluviníkem byl Jan Křtitel Doleri, advokát kláštera.

Dne 9. září 1573 nařídil Řehoř XIII., aby byl proces proveden co nejrychleji a co nejpřísněji. Soudce ve věcech trestních, panský prokurátor a komisař ode-

brali se do Castra a do Ronciglione. Vrchní komorník biskupův doznává pouze, že donesl dítě ke kojné. Je vyslýchán v přítomnosti paní Viktorie a Bernardy. Po dva dny za sebou je mučen; trpí děsně; věren svému slovu přizná jen to, co není možné zapírati a panský prokurátor nemůže z něho ničeho vylákati.

Když dojde řada na paní Viktorii a Bernardu, jež byly svědkyněmi při mučení Cesarově, doznají všecko, co učinily. Všechny jeptišky jsou vyslýchány pro jméno původce zločinu. Odpovídají většinou, že slyšely povídati, že jest jím monsignore biskup. Jedna sestra vrátná opakuje urážlivá slova, jež abatyše pronesla k biskupovi, vyhazujíc ho ze vrat chrámových. Dodává: „Když dva spolu mluví takovým způsobem, tedy již hodně dlouho se spolu oddávali lásce. Odcházeje z kostela měl skutečně monsignore biskup, obyčejně pozoruhodný nadbytkem své domýšlivosti, docela rozpačitý výraz."

Kterási jeptiška, vyslýchaná v přítomnosti nástrojů k mučení, odpovídá, že původcem zločinu jest asi kocour, poněvadž ho abatyše neustále drží v náruči a mnoho se s ním mazlí. Jiná jeptiška tvrdí, že původcem zločinu může býti vítr, neboť za větrných dnů je abatyše přešťastná a dobré nálady. Vystavuje se vlivu větru na rozhledně, kterou si za tím účelem dala vystavěti. Je-li na tomto místě žádána o nějakou laskavost, nikdy jí neodepře. Žena pekařova, kojná a klepny z Montefiascone, poděšené mučením, jemuž, jak viděly, byl podroben Cesar, pověděly pravdu.

Mladý biskup byl nemocen, nebo se v Ronciglione stavěl nemocným, což poskytlo příležitost jeho bratřím, podporovaným vážností a vlivnými prostředky signory z Campireali, vrhnout se několikráte k nohám papežovým a prositi ho, aby řízení bylo odloženo až do doby, kdy biskup nabude opět zdraví. Následkem

toho rozmnožil děsný kardinál Farnese počet vojáků, střežících žalář. Ježto biskup nemohl býti vyslýchán, počínali komisaři všechna zasedání podrobováním abatyše k novému výslechu. Jednoho dne, když jí matka vzkázala, aby byla dobré mysli a všechno stále zapírala, přiznala se ke všemu.

„Proč jste z počátku obviňovala Jana Křtitele Doleriho?"

„Ze soustrasti se zbabělostí biskupovou, a potom, podařilo-li by se mu zachrániti svůj drahý život, byl by se mohl starati o mého syna."

Po tomto doznání zavřeli abatyši do klášterní světnice v Castru, jejíž zdi, jakož i klenba, byly osm stop tlusté. O této temnici mluvily řeholnice jenom s hrůzou; byla známa pod jménem světnice mnichů. Abatyše v ní byla střežena třemi ženami, jež s ní nesměly ani oka spustiti.

Zdraví biskupovo se poněkud zlepšilo a proto pro něho přišlo do Ronciglione tři sta biřiců či vojáků, a dopravilo ho v nosítkách do Říma. Byl dán do vězení, zvaného Corte Savella. O několik dnů později byly řeholnice rovněž přivedeny do Říma; abatyše byla umístěna v klášteře svaté Marty. Čtyři řeholnice byly obviněny: paní Viktorie a Bernarda, sestra, jež měla na starosti pochůzky a vrátná, jež slyšela urážlivá slova, pronesená abatyší k biskupovi.

Biskup byl vyslýchán přísedícím hrdelního soudu, jednou to z prvních osobností soudního stavu. Ubohý Cesar del Bene byl znovu mučen, ale on nejen ničeho nepřiznal, ale říkal věci, které působily hoře státnímu návladnímu, což mu vyneslo novou řadu mučení. Tato předběžná muka byla rovněž uvalena na paní Viktorii a Bernardu. Biskup popíral všechno zcela hloupě, avšak s pěknou tvrdošíjností. Vypovídal co nejpodrobněji všechno, co konal za oněch tří večerů, zřejmě strávených u abatyše.

Konečně postavili abatyši tváří v tvář s biskupem, a ačkoli vytrvale říkala pravdu, byla podrobena mučení. Když opakovala, co stále říkala od svého prvního doznání, zasypal ji biskup, věrný své úloze, spíláním.

Po mnoha jiných opatřeních, rozumných v podstatě, ale poskvrněných oním duchem krutosti, jenž převládal příliš často u italských soudů po vládě Karla Pátého a Filipa II., byl biskup odsouzen k doživotnímu žaláři na hradě svatého Anděla. Abatyši odsoudili k doživotní vazbě v klášteře svaté Marty, v němž právě byla. Avšak signora z Campireali již podnikla kroky k zachránění své dcery; dala totiž vykopati podzemní chodbu. Tato chodba vycházela z jedné ze stok, zanechaných přepychem starověkého Říma, a měla vyústiti v hlubokém sklepení, kde se ukládaly tělesné schránky jeptišek od svaté Marty. Byla téměř dvě stopy široká, měla stěny z prken, držících půdu napravo a nalevo, a klenbou byla, jak se postupovalo, vždy dvě prkna, umístěná jako nožičky velkého A.

Toto podzemí bylo prováděno v hloubce asi třiceti stop. Nejdůležitějším bodem bylo vésti ji přiměřeným směrem; každé chvíle, studny a základy starých budov, nutily dělníky odbočiti. Jinou velikou obtíží byly odkopaniny, s nimiž se nevědělo, co počíti; zdá se, že byly v noci rozsypávány po všech ulicích Říma. Lidé se divili tomuto množství hlíny, jež padala, abychom tak řekli, s nebe.

Byť by signora z Campireali byla vydala sebe větší obnosy, pokoušejíc se zachrániti svou dceru, byla by její podzemní chodba bezpochyby odkryta; papež Řehoř XIII. však zemřel roku 1585 a tak s uprázdněnou stolicí počala vláda zmatků.

Heleně se vedlo velice špatně u svaté Marty. Můžeme si pomysliti, že prosté a dosti chudé řeholnice týraly horlivě abatyši, velmi bohatou a usvědčenou z takového zločinu. Helena netrpělivě očekávala výsle-

dek prací, podniknutých matkou. Ale pojednou pocítilo její srdce podivná pohnutí. Bylo tomu již šest měsíců, co Fabricius Colonna, vida vratký stav zdraví Řehoře XIII. a maje veliké záměry pro mezivládí, vyslal jednoho ze svých důstojníků k Juliovi Brancifortovi, nyní tolik známému ve španělském vojsku pod jménem plukovníka Lizzary. Volal ho nazpět do Italie; Julius hořel touhou spatřiti opět svou domovinu. Přistál pod nepravým jménem v Pescaře, malém přístavě na Jaderském moři pod Chietti, v Abruzzách, a přes hory přišel až do Petrelly. Radost knížete překvapila každého. Řekl Juliovi, že ho zavolal, aby z něho učinil svého nástupce a odevzdal mu velení nad svými vojáky. Na to mu Branciforte odpověděl, že tento podnik, vojensky řečeno, nemá již nijaké hodnoty, což snadno dokázal; kdyby totiž tomu někdy Španělsko vážně chtělo, zničilo by v šesti měsících a s malým nákladem všecky dobrodružné vojáky v Italii.

„Ale konečně," dodal mladý Branciforte, „chcete-li, můj kníže, jsem ochoten vytáhnouti do pole. Najdete ve mně vždy nástupce chrabrého Ranucia, zabitého u Ciampi."

Před příchodem Juliovým kníže rozkázal, a jak uměl rozkazovati, aby se nikdo v Petrelle neopovažoval mluviti o Castru a o procesu abatyšinu; trest smrti, bez milosti byl dán vyhlídkou za nejmenší žvast. Za přátelských výbuchů, s nimiž Branciforta přijal, žádal ho, aby bez něho nechodil do Albana, a způsob, jakým to provedl, tkvěl v tom, že dal obsaditi město tisícem svých lidí a postaviti předvoj dvanácti set mužů na cestu do Říma. Posuďte sami, jak bylo ubohému Juliovi, když kníže, dav zavolati do domu, v němž umístil svůj hlavní stan, starého Scottiho, žijícího dosud, povolal ho do světnice, v níž byl s Brancifortem. Když si oba přátelé padli do náruči, pravil k Juliovi:

„Nyní se připrav ubohý plukovníku na to nejhorší."

Nazítří Julius nechtěl vyjíti ze svého pokoje a proto poslal požádati knížete o dovolení, aby se směl vrátiti do Petrelly a neviděti se s ním po několik dnů. Přišli mu však ohlásiti, že kníže zmizel, jakož i jeho vojenské oddíly. V noci se dověděl o smrti Řehoře XIII., zapomněl na svého přítele Julia a vydal se na válečnou výpravu. Kolem Julia zůstalo pouze na třicet mužů, patřících k bývalému sboru Ranuciovu. Je dostatečně známo, že v té době byly zákony němé, pokud stolice papežská byla uprázdněná; každý hleděl ukojiti své vášně, a mocí byla jenom moc. Proto také před koncem dne dal kníže Colonna oběsiti více než padesát svých nepřátel. Ačkoli Julius neměl u sebe ani čtyřicet mužů, odvážil se táhnouti k Římu.

Všichni sluhové abatyše z Castra jí zůstali věrni; byli ubytováni v chudých domech v sousedství kláštera svaté Marty. Smrtelný zápas Řehoře XIII. trval přes týden. Signora z Campireali očekávala netrpělivě dny zmatků, které budou následovati po jeho smrti, aby se pustila do posledních padesáti kroků své podzemní chodby. Poněvadž se jednalo projíti sklepy několika obydlených domů, obávala se velice, že nebude moci zakrýti konec svého podniku veřejnosti.

Hned třetího dne po příchodu Brancifortova do Petrelly se zdálo, že tři bývalí b r a v i Juliovi, jež Helena přijala do svých služeb, jsou zachváceni šílenstvím. Ačkoli každý věděl až příliš dobře, že je v nejskrytějším ústraní a střežena jeptiškami, které ji nenávidí, přece Ugone, jeden z b r a v i, přišel ke klášterním vratům a naléhal až prapodivně, aby mu bylo dovoleno spatřiti svou velitelku, a to ihned. Byl odmítnut a vyhozen ze vrat. Ve svém zoufalství tam setrval a dával b a j o c c o (pětihaléř) každé osobě, stojící ve službách domu, jež vcházela nebo vycházela, říkaje jí přesně tato slova: „R a d u j t e

se se mnou; signore Julius Branciforte přišel, jest živ: povězte to svým přátelům."

Oba druzi Ugonovi trávili den, přinášejíce mu bojocca, a neustávali jich rozdávati ve dne ani v noci, říkajíce stále tatáž slova, až jim nezbyl ani jediný. Přes to však všichni tři bravi se navzájem střídali a byli neustále na stráži u vrat kláštera svaté Marty, pronášejíce k chodcům stále tatáž slova, provázená velikými poklonami: „Signore Julius přišel" a t. d.

Myšlenka těchto hodných lidí měla úspěch, neboť neuplynulo ani třicet šest hodin od chvíle, co darovali první bajocco, a již ubohá Helena v ústraní, v hloubi své temnice věděla, že Julius žije. Slova ta uvrhla ji do stavu zuřivosti:

„Ó matko má!" křičela, „co zla jste mi způsobila!"

Za několik hodin na to byla tato podivuhodná zpráva potvrzena malou Mariettou, jež obětovavši všecky své zlaté šperky, dosáhla dovolení, že směla provázeti sestru vrátnou, která donášela jídlo uvězněné. Helena se vrhla jí do náručí, plačíc radostí.

„To je velmi krásné," pravila jí, „ale nezůstanu již s tebou."

„Zajisté!" děla jí Marietta. „Myslím věru, že doba tohoto konklave nemine, aby se váš žalář nezměnil v pouhé vyhnanství."

„Ach! má drahá, shledati se opět s Juliem! a shledati se s ním opět, já hříšnice!"

Uprostřed třetí noci, jež následovala po této rozmluvě, probořila se v kostele s velikým hřmotem část dlažby; jeptišky u svaté Marty měly za to, že se klášter sřítí. Zmatek byl svrchovaný. Všecky křičely, že nastalo zemětřesení. Asi hodinu po tom, co se v kostele propadla mramorová dlažba, vnikla signora z Campireali, před níž šli tři bravi Heleniny, podzemní chodbou do temnice.

„Vítězství, vítězství, madame!“ křičeli b r a v i.

Helena měla smrtelný strach; domnívala se, že je s nimi Julius Branciforte. Ale byla úplně uklidněna, a její rysy nabyly opět svého přísného výrazu, když jí řekli, že provázejí pouze signoru z Campireali a že Julius je dosud jenom v Albanu, jež obsadil s několika tisíci vojáků.

Po několika minutách čekání objevila se signora z Campireali. Kráčela velice namáhavě, opírajíc se o paži svého panoše, jenž byl ve slavnostním rouše a měl po boku meč; ale jeho nádherný háv byl všecek potřísněn zemí.

„Ó, má drahá Heleno! přicházím tě zachrániti!“ zvolala signora z Campireali.

„A kdo vám říká, že chci býti zachráněna?“

Signora z Campireali byla ohromena; pohlížela na dceru vyvalenýma očima; zdálo se jí, že je velice rozrušena.

„Nuže, drahá Heleno,“ pravila posléze, „osud mne nutí, abych se ti přiznala ke skutku, možná že zcela přirozenému po neštěstích, které kdysi zasáhly naši rodinu, ale jehož lituji, a prosím tě, abys mi odpustila: Julius.... Branciforte.... je živ..“

„A poněvadž on žije, nechci žíti já.“

Signora z Campireali z počátku nechápala řeči dceřiny; pak se k ní obrátila s nejněžnějšími prosbami, ale nedostávala odpovědi. Helena byla otočena ke kříži a modlila se, neposlouchajíc jí. Nadarmo signora z Campireali činila po celou hodinu poslední pokusy, aby dosáhla jediného slova nebo pohledu. Konečně jí řekla dcera, pozbyvši trpělivosti:

„Pod mramorem tohoto kříže byly skryty jeho dopisy v mé světničce v Albanu. Bylo by bývalo lépe, kdybych se byla nechala od svého otce probodnouti dýkou! Odejděte a nechte mi tu peníze.“

Helena se rozzlobila, poněvadž signora z Campi-

reali chtěla pokračovati v rozhovoru s ní přes uděšená znamení, která jí dával její panoš.

„Popřejte mi aspoň hodiny svobody; otrávila jste můj život a chcete rovněž otráviti mou smrt."

„Ještě po dvě či tři hodiny budeme pány podzemí; odvažuji se doufati, že se jinak rozmyslíš!" zvolala signora z Campireali a propukla v pláč.

Pak odešla podzemní chodbou.

„Ugone, zůstaň u mne," pravila Helena jednomu ze svých b r a v i, „a buď dobře ozbrojen, milý hochu, neboť bude snad zapotřebí mne brániti. Ukaž svou dlouhou dýku, meč a krátkou dýku!"

Starý voják jí ukázal tyto zbraně v dobrém stavu.

„Nuže, stůj před mým žalářem. Napíši Juliovi dlouhý dopis, který mu ty sám odevzdáš. Nechci, aby prošel jinýma rukama než tvýma, neboť nemám ničeho, čím bych jej zapečetila. Můžeš si jej celý přečísti. Vezmi do kapes všecky peníze, jež mi tu matka zanechala. Pro sebe potřebuji pouze padesát zlatých; polož je na mé lůžko."

Po těchto slovech jala se Helena psáti.

„Nepochybuji ani v nejmenším o tobě, můj drahý Julie; zemřela bych bolestí ve tvém náručí, vidouc, jaké by bývalo mé štěstí, kdybych nebyla spáchala vinu. Nedomnívej se, že jsem někdy milovala po tobě nějakou bytost na světě; právě naopak, mé srdce bylo naplněno nejživějším opovržením k člověku, jejž jsem vpustila do své ložnice. Má vina vznikla jedině z omrzelosti, a chce-li kdo, z prostopášnosti. Uvaž, že můj duch, silně zesláblý marným pokusem, který jsem učinila v Petrelle, kde mne kníže, jejž jsem ctila, poněvadž ty jsi ho miloval, přijal tak krutě; uvaž, pravím, že můj duch, silně zesláblý, byl obklíčen po dvanáct roků lžemi. Vše, co mne obklopovalo, bylo klamné a lživé, a já to věděla. Obdržela jsem nejprve asi třicet dopisů od tebe; představ si nadšení, s jakým jsem otvírala první listy, ale čtouc

je, mé srdce se měnilo v led. Zkoumala jsem písmo, poznávala tvou ruku, ale ne tvé srdce. Uvaž, že tato první lež porušila podstatu mého života tolik, že jsem bez radosti otvírala dopis, psaný tvým písmem! Mrzké oznámení tvé smrti zabilo ve mně úplně vše, co ještě zbývalo ze šťastných dob našeho mládí. Mým prvním úmyslem bylo, jak zajisté chápeš, vydati se na cestu, abych shlédla a vlastníma rukama se dotkla mexického kraje, kde, jak se říkalo, tě divoši ubili; kdybych byla uposlechla této myšlenky... byli bychom nyní šťastni, neboť je pravděpodobno, že bych se v Madridě byla dověděla pravdy, nechť by byl počet a obratnost zvědů, které by bdělá ruka rozsela kolem mne, jakýkoli, získala bych pro sebe jistě všecky duše, v nichž zbývá ještě kapka soucitu a dobroty; poněvadž, můj Julie, již tvé krásné činy upoutaly k tobě pozornost světa, a možná že někdo v Madridě věděl, že jsi Branciforte. Mám ti říci, co zabránilo našemu štěstí? Především vzpomínka na kruté a pokořující přijetí, jakého se mi dostalo od knížete v Petrelle; jakým mocným překážkám bylo by čeliti z Castra do Mexika! Vidíš, má duše ztratila již svou pružnost. Pak ve mně vznikla rozmarná myšlenka. Dala jsem zbudovati v klášteře veliká stavení, abych si mohla vzíti za ložnici pokojík vrátné, do něhož jsi se utekl za noci boje. Jednoho dne jsem se dívala na zemi, kterou jsi kdysi pro mne zrosil svou krví; tu jsem zaslechla pohrdlivá slova, pozvedla hlavu a spatřila zlovolné tváře; abych se pomstila, chtěla jsem se státi abatyší. Moje matka, jež dobře věděla, že jsi živ, provedla hrdinské věci, aby dosáhla tohoto výstředního jmenování. Místo to bylo však pro mne jenom zdrojem nudy; dokonalo hanebné poklesnutí mé duše; nalézala jsem rozkoš v tom, že jsem často dávala na jevo svou moc na neštěstí jiných; páchala jsem nespravedlnosti. Podle názoru světa jsem ve třiceti letech byla ctnostnou,

bohatou, váženou, a přece dokonale nešťastnou. Tehdy se vyskytl onen ubohý člověk, jenž byl dobrota sama, ale také zosobněná nejapnost. Jeho nejapnost byla příčinou, že jsem strpěla jeho první projevy. Má duše byla tak nešťastná vším, co mne od tvého odjezdu obklopovalo, že neměla více síly vzdorovati nejnepatrnějšímu pokušení. Mám ti vyznati věc velice neslušnou? Avšak soudím, že mrtvé je všecko dovoleno. Až budeš čísti tyto řádky, červi budou požírati mé domnělé půvaby, jež měly býti jen pro tebe. Než nutno ti říci onu věc, jež mi působí největší hoře; neviděla jsem důvodu, proč bych neokusila sprosté lásky, jako všecky naše římské paní; měla jsem prostopášnou myšlenku, ale nemohla jsem se nikdy vzdáti onomu člověku, aniž jsem zakoušela pocitu ošklivosti a hnusu, jenž ubíjel všecku rozkoš. Viděla jsem tě stále po svém boku v naší zahradě u paláce v Albanu, když ti Madona vnukla onu zdánlivě velkodušnou myšlenku, jež však přesto byla po mé matce neštěstím našeho života. Ty jsi nebyl nijakž hrozivý, ale něžný a dobrý, jako jsi býval vždycky; pohlížel jsi na mne; tu jsem pociťovala chvíle největší zlosti vůči onomu druhému muži a zacházela tak daleko, že jsem ho bila ze všech sil. To jest celá pravda, můj drahý Julie. Nechtěla jsem zemříti, aniž jsem ti ji pověděla, a myslila jsem také, že snad tato rozmluva s tebou mi vezme myšlenku na smrt. Vidím ale při ní jenom tím lépe, jaká by byla má radost, kdybych se s tebou shledala, zachovavši se hodnou tebe. Nakazuji ti, abys žil a pokračoval na vojenské dráze, jež mi způsobila tolik radosti, když jsem se dověděla o tvých úspěších. Co by bylo bývalo, veliký Bože! kdybych obdržela tvé listy, hlavně po bitvě u Achennu! Žij, a uveď si často na paměť upomínku na Ranucia, zabitého u Ciampi, a na Helenu, jež zemřela u svaté Marty, aby nespatřila vyčitky ve tvých očích."

Dopsavši, Helena šla k starému vojákovi, jejž za-

stihla spícího; odňala mu dýku, aniž to zpozoroval, a pak ho probudila.

„Skončila jsem, děla mu, a obávám se, aby se naši nepřátelé nezmocnili podzemní chodby. Dojdi si rychle pro můj dopis, jenž je na stole, a doruč jej sám Juliovi, s á m, rozumíš? Mimo to mu dej tento můj kapesník; řekni mu, že ho nemiluji v tomto okamžiku více, než jsem ho vždycky milovala, v ž d y c k y, rozuměj dobře!

Ugone stál vzpřímen a neodcházel.

„Jdi přece!"

„Madame, rozvážila jste vše dobře? Pán Julius vás tolik miluje!"

„Já ho také miluji, vezmi list a doruč jej sám."

„Nuže, požehnej vám Bůh za vaši dobrotu."

Ugone odešel a vrátil se velmi rychle; nalezl Helenu mrtvou: měla dýku v srdci.

DE STENDHAL:

ABATYŠE V CASTRU

Román

Přeložila Marie Zaplatílková

Obálku kreslil O. Mrkvička

Na podzim roku 1927

vydalo nakladatelství Odeon

Jan Fromek, Praha III., Chotkova ul. 11

jako 1. svazek románové knihovny

KOSMOPOLIS

Písmem borgis Alt - Mediaeval vytiskla

knihtiskárna Jaroslava Hencla „Gutenberg"

v Praze II

BIBLIOFILSKÁ EDICE ODEON:

STAŘENA VYPRAVUJE POHÁDKU O PSYŠE

LUCIUS APULEIUS:

Amor a Psyche

Jonská pohádka lásky.

32 illustr. RAFFAELA

●

Cena číslov. výtisku na japanu Kč 37·—. V celokož. vazbě Kč. 90·—.

F. R. DE CHATEAUBRIAND:

ATALA - RENÉ

Cena čísl. výtisku na japanu Kč 35·—
V celokožené vazbě Kč 85·—

J. LAFORGUE:

HAMLET

Illustr. O. Mrkvičky. Cena čísl. výt. na japanu Kč 30·—, v celokožené vazbě Kč 80.--

---

Markýz de Sade:

ZOLOE A JEJÍ DVĚ SPOLEČNICE aneb
NĚKOLIK TÝDNŮ ŽIVOTA TŘÍ HEZKÝCH ŽEN

Cena čísl. výtisku na holandu Van Gelder Kč 38·-,
v celokožené vazbě Kč 85·—

CHARLES BAUDELAIRE:

FANFARLO

S portrétem autorovým. *Doslov Karla Teigeho.*

Cena čísl. výtisku na antiku Kč 33·—, na japanu Kč 40·—, v celokožené vazbě Kč 90·—

SUBSKRIBUJTE DÍLO

MARCELA PROUSTA

HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU

Románový cyklus v 8 dílech.

Vychází v tomto pořadí:

I. SWANN (2 sv.) V subskripci Kč 55·— jinak Kč 66·—
II. VE STÍNU KVETOUCÍCH DÍVEK (2 sv.)
III. KE GUERMANTŮM I. (1 sv.)
IV. KE GUERMANTŮM II. (SODOMA A GOMORRHA I. (1 sv.)
V. SODOMA A GOMORRHA II. (3 sv.)
VI. UVĚZNĚNÁ (SODOMA A GOMORRHA III. (2 sv.)
VII ZMIZELÁ ALBERTINA (2 sv.)
VIII. ČAS ZNOVU NALEZENÝ (2 sv.)

Žádejte zdarma subskripční prospekt!

Vydává

NAKLADATELSTVÍ

ODEON

JAN FROMEK, PRAHA III.,

Chotkova 11.

2. svazek románové knihovny

KOSMOPOLIS:

EDMOND DE GONCOURT

HEREČKA FAUSTINOVÁ

VYDÁVÁ NAKLADATELSTVÍ ODEON
J. FROMEK, PRAHA III., CHOTKOVA 11.

3. svazek románové knihovny

KOSMOPOLIS:

Satirický román. Z řečtiny přeložil Stefanides. *30 ilustrací O. Mrkvičky.*

Čtěte nejlevnější románovou knihovnu KOSMOPOLIS.

SEVASTOPOL.

Padesát válečných lodí v přístavu sevastopolském, padesát více nebo méně majestátních jednotek ruského černomořského loďstva zakotvených v přístavu sevastopolském, shromážděných slavnostně s vlajkami, praporci, stožáry, komíny, děly, děly a zase děly, s důstojníky a mužstvem k nastávajícímu velikému cvičení. Tato podívaná byla věru s to, aby připravila o rozum samého cara.

Na padesát pohyblivých pevností v božské jeho ruce: „Kateřina II.“, „Sinop“, „Georgij Pobjedonosec“, „Prut“, „Tři norci“, „Dvanáct apoštolů „Kasarsky“, Rostislav“ ....

Obzvláštní zmínky zasluhuje křižník „Potěmkin“, vlastně „Kníže Potěmkin Tauridský“: rychlost šestnáct uzlů, dvanáct tisíc pět set tun, pět vrhačů torpéd, čtyřicet osm děl, mezi nimi čtyři ráže 305 mm, která mohla vypáliti v minutě šest smrtonosných střel.

Sborový duch námořních důstojníků byl povznesen nade všechnu chválu: sami šlechtici a všichni zajedno ve snaze neublížiti přespříliš práci.

Proč by byl velkokníže Alexěj, velkoadmirál ruského loďstva,*) nespokojen absolutismem, když

*) Podotýkáme, že veškeré zde vylíčené události jsou do nejmenších podrobností doloženy úředními zápisy.

měl ročního příjmu „pouhých" sto osm tisíc rublíků?

Což nemá člověk s takovým příjmem svaté právo uštědřiti kdekterému námořníku, který dostává měsíčně ubohých pětapadesát kopějek, pohlavky a kopance podle libosti?

Než důstojníci byli ještě tak slušní, že si podobné žerty dovolovali toliko při příležitostech zcela zvláštních. Tak někdy, když pětapadesátikopějkový muž nepozdravil podle předpisu, když odpověděl příliš kvapně, když neodpověděl dosti rychle, nebo když nedal odpovědi vůbec žádné.

Ačkoliv důstojníci byli rozjařených povah, přec projevovali čas od času spořivost přímo neuvěřitelnou. Šetřili ve všem, i ve výdajích na výzbroj i na stravě mužstvu. Aby nedávali rozmařilostí špatného příkladu námořníkům, ukládali raději peníze takto ušetřené do pozemků. Nebylo to konečně také rozumnější vstrčiti deset tisíc rublů do jedné kapsy, než rozděliti tuto částku na pět tisíc párů bot?

Mezi pány byl veliký počet námořních hrdinů, skutečných mistrů ve svém řemesle.

Nevadnoucích vavřínů natrhal si Banof, druhý důstojník kadetské lodi „Prut", když se mu obratným manévrováním podařilo sraziti knock out parní pinasku vlastní lodí. V uznání za to byl Banof povýšen na prvního důstojníka lodi „Pssesnape".

Pánové měli tedy dosti důvodů, aby byli pyšní a aby mezi sebou a pětapadesátikopějkovými vojáky udělali tlustou čáru, neboť je jistotně ohromný rozdíl mezi vyznamenaným důstojníkem a prostým mužem, jemuž je popřáno jediného štěstí, že smí obětovati pro svoji vlast nohu — která je sama

o sobě bezcenná a z devadesáti setin pravděpodobnosti hodně špinavá.

Tento názor potvrdil admirál Krieger svým denním rozkazem z 28. dubna 1905, ve kterém hrozil vězením všem „prostým až po pomocníky vrchního lodníka", kdyby se odvážili objeviti se na pěti hlavních sevastopolských třídách, které přesně vyznačil.

Jakýs námořník, zraněný u Port Arturu, který jednal proti tomuto příkazu, byv přistižen důstojníkem při činu — na boulevard Historique — byl jím zastaven, a ježto se odvážil odmlouvati, dostalo se mu na místě několik vydatných políčků.

Umře-li voják pro vlast, je to krásné a čestné, belhá-li se jako mrzák, je to jenom důkaz, že se se zbytkem svého těla neodvážil příliš daleko.

Chování se mužstva vůči důstojníkům takto kvalifikovaným nelze věru odsouditi dosti přísně.

Lidé, jak se zdálo, byli prostoupeni silně duchem vzpoury, který zachvátil jako morová rána celé Rusko. Výraz „drak" stal se všeobecně užívanou přezdívkou pro důstojníky. Golikovi, veliteli „Potěmkinu", dostalo se příjmí „ďábel".

Stávalo se dosti často, že podřízení házeli kameny na své důstojníky. To přihodilo se dokonce i admirálu Kriegerovi při vzpouře námořníků v listopadu 1904.

Čuchnin, vrchní velitel veškerého černomořského loďstva, konal pro sevastopolské námořníky a obyvatelstvo neděli co neděli vlastenecká kázání. Při tom se namáhal seč byl, aby dojemně vznešeným líčením osoby carovy a vlasteneckou výzvou k vytrvalosti zahladil vzpomínky na porážky od Japonců a na lednové povstání v Petrohradě. Když jednou při podobné příležitosti končil svoje zname-

nité vývody burácejícím „Pryč se všemi socialisty a kosmopolity", popadli ho jeho posluchači, kteří vztahovali tuto větu na sebe, za ruce a za nohy, stáhli ho se stupínku a poslali domů s důkladným počtem políčků.

Políčky admirálovi! Toť nejlepší důkaz, že duch nespokojenosti staví společenský řád na hlavu do všech důsledků!

Že námořníci neměli těchto „idejí" sami ze sebe, o tom netřeba pochybovati. Či dala snad okolnost, že velitel Golikov zkrátil mužstvu poledni odpočinek o polovinu a že zrušil oba dny v týdnu, kdy se pralo, oduvodněný podnět k tomu, aby se hlásal „konec absolutismu"? Nebyla tato fráze spíše výlučně výrobkem zakázané četby sociálně demokratické, tajných anarchistických schuzí a židovsko-demagogických štvanic?

Skutečnost, že několik set námořníků prohlásilo na pouhou pověst, jako by policie chystala pogrom na židy, že jsou odhodláni společně s dělníky chrániti jejich životů, nutí věru každého rozumného člověka, aby o tom přemýšlel.

Co se týká četby sociálně demokratické, nelekal se jakýs bezbožný topič na „Potěmkinu" užíti ke svým zrádným úmyslům ani svatého písma. Vkládal totiž do evangelia pobuřující občžníky, a zatím co se důstojníci domnívali, že zbožný topič vykládá námořníkum lidově zjevení svatého Jana, předčítal onen bezbožník myšlenky cizích spasitelů národa o rovnosti, volnosti, bratrství — o pojmech které jsou ještě dnes v theorii a praksi moderního křesťanství v naprostém rozporu.

Není divu, že námořníci pozbyli brzy porozumění pro zásadu: „Raději příkoří trpěti, než je činiti". Marné stížnosti a neúspěšné výtky byly

na denním pořádku. Jen několika vyvoleným svítalo, že voják, který si stěžuje do svých představených, nebo do nařízení, která oni vydali, páše vlastně hřích.

Kam to vše spělo, je zřejmo nejlépe z požadavků, se kterými přišli námořníci: jedni žádali celé boty, druzí zase lepší jídlo a aby se s nimi slušně nakládalo.

Lodníci a kadeti válečné lodi „Kateřina II." činili takovéto nároky: aby doba služební u námořnictva byla zkrácena se sedmi roku na tři. Aby byly přesně stanoveny služební hodiny a zlepšen žold. Aby se „ustanovy o úrazech a onemocnění dělníků" vztahovaly také na lodníky. Aby mužstvo mělo možnost přezkoumávati výdaje na zásobování vojska, aby nákupy potravin byly obstarávány námořníky nebo kuchaři, které by k tomu oni ustanovili (prý, aby znesnadnili dustojníkům krádež). Aby byl odstraněn nucený pozdrav. Aby přestupky námořníku byly předkládány občanským soudům. Případné válečné soudy měly se skládati z polovice z námořníku a z polovice z dustojníku. Soudcové-námořníci nechť jsou voleni svými druhy z povolání. Mužstvo — jak celá tělesa, tak i jednotlivci — nechť má právo pohnati na soud své dustojníky.

Jak vidětí, brojily tyto požadavky silně proti vyzkoušeným a osvědčeným vojenských obyčejům.

Byla to nenapravitelná chyba několika velitelů, že nepotlačili rozpínavosti svých lidí obvyklou řízností. Co říci na příklad tomu, že lodníkům „Kateřiny II.", kteří hrozili, že vyhodí loď do vzduchu, byl vyplacen poloviční válečný žold? Ačkoliv byl tento požadavek zcela oprávněn — naloděni námořníci měli vskutku podle platných ustanovení nárok na 50 procent válečného žoldu — byl to

přece jen způsob mluvy, který v tomto případě zaváněl revolucí.

O ostatních věcech mluvilo se jen s výrazem hnusu: o vlivu strany sociálně domokratické na posádky válečných lodí. O volbě důvěrníků. O tom, že tito důvěrníci vytvořili ústřední radu námořníků, že se vojáci zdráhali střílet na odbojné soudruhy. O chystané všeobecné vzpouře veškerého loďstva, která měla vypuknouti na znamení dané posádkou „Kateřiny II." O tom, že onu zakázanou četbu hltají s rozkoší i kadeti, tedy synové rodin vysoce vážených.

Demagogové, židé, „evangelisté", pacifisté mluvili na tajných schůzích, konaných v okolí Sevastopolu. Tak mnohý nezdárný synek řádného ruského sedláka ploužil se za noci do lesa, aby promrhal volný svůj čas, naslouchaje velezrádným a vlastizrádným řečem, místo, aby si pral části oděvu. Jeho prázdné visuté lože v místnosti pro vojáky bylo symbolem nedostatku lásky a citu, neboť „revoltující" námořníci dávali tak najevo, že jsou spíše odhodláni odstraniti své důstojníky, než aby se nechali ještě déle vězniti, sužovati hladem a týrati.

Na těchto schůzích byly smluveny dokonce i vzpoury. Tak v usnesení z 20. III. 1905 se praví:

„My námořníci černomořského loďstva spojujeme svůj hlas s dělným Ruskem, ztělesněným ve svých nejpřednějších bojovnících, v ruské sociálně-demokratické straně dělníků. Žádáme, aby byla zrušena absolutistická vláda a ustanovena demokratická republika. Jsme přesvědčeni, že vládu lidu lze dosaditi toliko tehdy, bude-li utvořeno shromáždění, zřízené na základě všeobec-

ného, rovného, přímého a tajného volebního práva. Víme, že car vyhlásil válku z osobního prospěchu. Proto žádáme, aby byla ihned zastavena.

Spojujíce své hlasy s hlasy Ruska probouzejícího se k politickému životu, jsme přesvědčeni, že náš příklad — příklad odporu černomořského loďstva — dojde odezvy v celém vojsku. Car musí konečně pochopiti, že mizejí poslední jeho opory. Naše osvobození je blízké. Proto obracíme se ke všem, kdož jsou pronásledováni a utlačováni absolutistickým režimem, aby vstoupili do našich řad.

Pryč s autokracií! Pryč s carem! Pryč s válkou!

Ať žije konstituce! Ať žije demokratická republika! Ať žije socialismus!"

Padesát válečných lodí v přístavu sevastopolském, padesát více nebo méně majestátních jednotek ruského černomořského loďstva, zakotvených v přístavu sevastopolském, shromážděných slavnostně s vlajkami, praporci, stožáry, komíny, děly, děly a zase děly, s důstojníky a mužstvem k nastávajícímu velikému cvičení. Tato podívaná byla věru sto, aby připravila o rozum samého cara.

O zbytek rozumu, jestliže mu bylo známo, že pokles neurvalé jistoty u důstojníků byl znamenitě vyrovnán vzrůstem sebevědomí a odhodlání nespokojeného mužstva.

O zbytek zbytku, jestliže by si uvědomil, jakou vyhrůžkou carismu by bylo těchto padesát pohyblivých pevností, kdyby došlo ke vzpouře a kdyby se spojily se stamilionovým obyvatelstvem Ruska, řinčícím svými okovy.

Dne 12. června 1905 o druhé hodině odpolední vyzvedl „Potěmkin" kotvy.

Křižník „Kníže Potěmkin Tauridský" — rychlost šestnáct uzlů, dvanáct tisíc pět set tun, pět vrhačů torpéd, čtyřicet osm děl, mezi nimi čtyři ráže 305 mm — která mohla vypáliti v minutě šest smrtonosných střel.. .

Křižník „Kníže Potěmkin Tauridský" a torpedová lodice číslo 267.

Upřímný vlastenec měl mnoho příčin, aby vyplutí „Potěmkina", v jehož posádce osmi set mužu bylo jistotně tři sta nespokojených lodníků a strojníku, sledoval starostlivým pohledem.

Golikov stál na velitelském můstku a zdravil. Golikov, velitel. Dobrý Golikov, který týral rád po celý svůj život, který rád bil a políčkoval. Statečný Golikov, který nejednou hrozil nespokojeným lodníkům šibenicí. Různý Golikov, který zkrátil polední odpočinek mužstva o polovici a zrušil oba dny, kdy se pralo. „Perte v noci, zbůjníci!"

Ďábel Golikov, první důstojník Giljarovsky a Smirnov, krátkozraký lodní lékař, jenž nasadiv si na nos skřipec a mhouraje dobrosrdečně, loučil se se Sevastopolem — jehož hlavní třídy byly toliko pro důstojníky.

TENDRA.

Tak vyvíjely se věci v pondělí a v úterý dne 13. a 14. června 1905. Takový je postup vzpoury na „Potěmkinu", jak ji líčí očití svědkové.

Křižník „Potěmkin", jemuž při odjezdu ze Sevastopolu byla přidělena torpedová lodice číslo 267, dostal rozkaz, aby konal cvičení ve střelbě před ostrovem Tendrou, který znázorňoval pevnost. Patnáctého června měly se obě lodi spojiti zase s loďstvem v Sevastopolu.

Zrána 13. června vyplul torpédový člun do blízké Oděsy, aby opatřil zásoby potravin. Vrátil se večer o desáté, načež byly potraviny přeneseny na „Potěmkina" a maso rozvěšeno na vrchní palubě. Zatím co bylo připravováno jídlo na příští den, vypravovali lodníci, kteří se vrátili z Oděsy, že tam vypukla všeobecná stávka.

Když následujícího rána drhl jeden z námořníků horní palubu, všiml si, že maso zavání a že se hemží červy. Svolal ihned své druhy a páchnoucí „žrádlo" stalo se brzy předmětem živého rozhovoru.

„To máme jísti?" prohlásil jeden z nich. To jsou naši druzi, kteří jsou zajati v Japonsku, opravdu lépe živeni. Takového svinstva nepředložil bych ani svému psu."

Ostatní souhlasili, proklínali ďábla Golikova a důstojníka Makarova, který obstarával nákupy.

Strážní poddůstojník Levenčov přivedl velitele a lodního lékaře Smirnova.

Lékař nasadil si na nos skřipec, rýpl prstem do páchnoucích cárů a řekl: „Maso je docela dobré, máme léto a tu jsou červi všude. Vezměte slanou vodu a vymejte je."

Ježto počali námořníci reptati, poručil jim Golikov, aby se rozešli a nakázal pomocníku vrchního lodníka, aby stál na stráži u zkaženého masa a poznamenal si každého, kdo by se chtěl k němu přiblížiti.

Lodníci rozešli se znovu po práci. Ale hněv hlodal v nich jako červi v mase. „Komedii", říkali, „pouhou komedii hraje s námi ten ďábel Golikov a to prase Smirnov. Máme dostati choleru?"

Bylo usneseno, že se nikdo z nich nedotkne jídla. Kdo měl ještě nějakou kopějku, utišil hlad v kantině My ostatní polykali chléb, svlažený několika loky vody.

S lodníky byli zajedno také strojníci a vrchní pomocníci, kteří dostávali rovněž stravu pro mužstvo.

V poledne zely stoly prázdnotou a menážní misky stály netknuty.

Strážní poddůstojník Levenčov smál se potají. Byl nucen pozříti plnou lžíci červí polévky a když se ho velitel ptal, jak mu chutná, odvětil: „Zna — me — ni —tě! Kdyby mne nebolelo v krku, naplnil bych si touto lahůdkou celý žaludek."

Golikov šel do kuchyně a tváře se hloupým, ptal se kuchaře Daniljuka, proč dnes lodníci odmítají oběd.

„Asi pro ty červy," odpověděl kuchař. „Kamarádi chtěli by raději čaj a máslo."

Na tu odpověď nařídil Golikov, aby veškeré mužstvo ihned nastoupilo.

„Všichni na palubu!“ Však jim už napraví chuť k jídlu! Lodníci sestavili se do dvou řad, jak to do nich nacepovali: na zadní palubě, vlevo ti, kdož měli denní službu, vpravo s noční službou. Každý na vykázané místo: pomocníci námořních důstojníků, vrchní pomocníci, palubní poddůstojníci.

„Jak vidím, polévka vám nechutná,“ spustil Golikov. „Dobrá, pošlu ji na velitelství v Sevastopolu, aby ji tam prozkoumali. Ale skončí to pro vás špatně. Již několikráte jsem řekl, že zbůjníky věšíme. Pro buřiče máme toto ...“

Při těch slovech ukázal velitel na stožár.

Oči všech vzhlédly polekaně.

Golikov se nafoukl: „Kdo je s jídlem spokojen, nechť předstoupí!“

Vystoupili pouze palubní poddůstojníci a dva nebo tři vrchní pomocníci; ostatní se ani nepohnuli.

„Vpřed! Předstoupit! Z řady!“ zařval Golikov na plná ústa, rudý jako vařený rak.

Námořníci, pomocníci a vrchní pomocníci stáli jakoby k zemi přibiti.

„Vy odpíráte poslušnost? Počkejte, však já vás už naučím v kostele hvízdat. Přiveďte stráže!“

Řadami námořníků proběhlo zachvění. „K věži!“ rozhodl Matjušenko, „k věži!“ Vystoupil z řady a spěchal do dělové věže.

Ostatní za ním. Jedna strana zadní paluby byla úplně prázdna, kdežto na druhé bylo ještě asi třicet námořníků, kteří se chystali právě následovati svých druhů.

V tom vzkřikne podvelitel Giljarovsky: „Zůstaňte na svých místech!“ a postaví se jim s Levončovem do cesty.

Třicet odtržených lodníků stojí zde bezradně a pohlížejí ke svým kamarádům u dělové věže. Dva nebo tři se oddělí a chtějí se zachrániti admirálským průvlakem.

To je přespříliš pro takového Golikova. Odstrčí námořníky stranou a řádí jako posedlý: „Zpět! Zde nemáte co dělat!"

Stráži, která nastoupí v počtu dvaceti sedmi mužů, poručí Giljarovsky, aby obstoupila oněch třicet námořníků. „Levenčove, poznamenej jejich jména! Pomocníku, přines plachtovinu!"

Plachtovinu, aby se jí přikryli k smrti „odsouzení".

Třicet lodníků patří k dělové věži. Soudruzi?!

V tom vydere se tlumený a smutný výkřik z prsou dělostřeleckého pomocníka Vakulinčuka: „Bratři, na koho střílíte?!"

Námořníci na věži počnou se hýbati. „Nestřílet! Nedovolíme to! Teď je toho už dost!"

„Palte!" velí Giljarovsky. „Nestřílejte na své bratry!" volá se od dělové věže.

„Palte!" velí Giljarovsky. „Nestřílejte na své bratry!" křičí znovu Vakulinčuk.

Stráž spouští pušky.

Giljarovsky vytrhne jednomu z lodníků karabinu a vrhne se na Vakulinčuka, který se skryje za dělovou věž. Giljarovsky ho pronásleduje, vystřelí a zasáhne ho do prsou. Vakulinčuk chce mu ještě vyrvati karabinu; v tom však ho opustí síly a kácí se, zbrocen krví. Dovlékne se k zábradlí a sletí do vody. Soudruzi vyloví umírajícího a uloží ho v lazaretu.

Vedeni Matjušenkem, vniknou námořníci do skladiště zbraní a zmocní se karabin.

„Chopte se zbraní! Pryč s ukrutníky! Ať žije svoboda!"

Golikov poručí Matjušenkovi, aby odhodil ručnici.

„Loď je naše!" volá námořník. „Jděte s cesty!"

Na admirálském můstku ozývá se jiná píseň. Tam stojí lodní pop Parmen a zvedá stříbrný kříž: „Pokoj s vámi!"

„Pryč s tebou, starý kořalo!" volá Matjušenko a odstrčí ho pažbou ručnice.

Parmen odhodí kříž jako by byl žhavý a padne těžce na zadek.

Dělostřelecký důstojník Neupokojev, který vyhrožuje, že všechny postřílí, je usmrcen a vhozen do moře.

Giljarovsky, potřísněn Vakulinčukovou krví, sráží se s Matjušenkem a volá na lodní hlídku: „Odstřel tu potvoru!"

Stráž odhazuje pušku, Giljarovsky ji zvedne a chce vypáliti za prchajícím.

V tom je sám zasažen, padne a je svržen do moře.

Zatím chodí Levenčov s vrchním lékařem Smirnovem a ještě několika důstojníky od lodníka k lodníku. Vyhrožují jim revolvery. „Ani necekni!"

Náhle třesknou na vrchní palubě výstřely. Důstojníci poskakují mezi děly jako zajíci, vrhají se střemhlav do moře, snaží se ukrýti se.

„Poručík Ton kráčí k Matjušenkovi: Příteli! Chci s tebou promluviti!"

A zároveň vypálí dvakrát ze svého revolveru, zraní lodníka stojícího na blízku, zasáhne lehce Matjušenka na skráni.

Zarachotí několik ran a poručík Ton skácí se mrtev a je hozen do moře. Také na Smirnova dojde.

Golikov zatarasil se s praporčíkem Alexejevem v admirálské jídelně. Vysvléknou se do naha a čekají na příznivý okamžik, kdy se budou moci

zachrániti nepozorovaně skokem do moře. Ozbrojení lodníci je však zajmou a vyvedou na palubu.

Golikov, ďábel Golikov — který nepohnul ani brvou, když třicet námořníků mělo být zastřeleno, ponévadž se zdráhali jísti červy — ďábel Golikov pláče a chce padnouti Matjušenkovi kolem krku. „Hřešil jsem. Odpusť mi, bratře!"

„Na stožár s ním!" volají námořníci sborem.

Golikov je zastřelen a shozen do moře.

Praporčík Alexejev prosí o milost.

Je ušetřen, neboť sloužil od piky a lodníci mají ho dosti rádi pro družnou jeho povahu.

Slíbí lodníkům, že je doveze do Oděsy.

Na živu zůstali též palubní poddůstojníci Lessovoi a Birdjukov, nejhorší nepřátelé lodníků.

Události na „Potěmkinu" byly sledovány z torpédového člunu číslo 267. Když došlo na křižníku ke střelbě, chtěl se člun vzdáliti, byl však výstřely na postrach přinucen, aby se vrátil.

Důstojník Makarov, který koupil červivé maso, zachránil se na torpédovou lodici, seděl na palubě a sušil svazek rublových státovek. Námořníci dopravili ho se svým velitelem Chodtem na palubu „Potěmkina".

Oběma důstojníkům byl darován život.

Z moře byl vytažen Kovalenko a ještě několik jiných strojních inženýrů. Kovalenko byl velice oblíben a strojníci nazývali ho svým bratrem.

Lodníci vyzvali jej i jeho druhy, aby odložili odznaky důstojnické hodnosti. „Nyní jsme si všichni rovni," říkali.

Teď vylezli také ostatní důstojníci ze svých skrýší: asistenční lékař Golenko vyštrachal se zpod vodojemu, jiný důstojník vyklouzl zase ze záchodku.

Námořníci radovali se ze svého vítězství; byly pronášeny řeči, a duše všech byly plny nadčje,

že se k nim připojí i ostatní lodi černomořského loďstva.

„Ať žije svoboda! Vzhůru do Oděsy !Pomozte bojujícím bratřím!"

Praporčík Alexejev, nový velitel lodi, stál na můstku. Neklidný, zachmuřený, dlel myšlenkami u vrchního velitele v Sevastopolu. „Co tomu řekne admirál, co tatíček car?"

Než křižník „Potěmkin" plul pyšně a plný naděj, sledován torpédovým člunem číslo 267. Vesele jako hříbě drtil mořské vlny. Dole ve strojovně vířila kola, chvěly se páky, hučely písty, učernění strojníci pěli píseň svobody: volnost - - volnost - volnost.

Také nahoře byly zpívány písně svobody. Zpívali je námořníci, klečíce na prknech a smývajíce s nich krev.

V lazaretě ležel umírající Vakulinčuk, obklopen soudruhy.

„Potěmkin náš?" zašeptl.

„Ano."

„Golikov? Giljarovsky?"

„Jsou mrtvi.' '

„Teď mohu klidně zemříti. Nedejte se, bratři!"

Dělostřelecký pomocník Vakulinčuk, který nemohl se klidně dívati, jak je třiceti druhům zemříti pro lžíci polévky, Grigorij Vakulinčuk, kamarád mezi kamarády, bratr mezi bratry, byl mrtev.

Křižník „Potěmkin" burácel vpřed. Svobodná loď proti devětačtyřiceti lodím v okovech. Sám proti carovi, proti jenerálům, admirálům, přístavním velitelům, vojsku, policii, kozákům.

Sám proti celému světu.

„Zavrhujeme starý svět..." zpívali námořníci.

V admirálské jídelně seděli zvolení vůdci a radili se.

Později sepsali za pomoci zbylých důstojníků tento zápis:

„Dne 11. listopadu 1904 byl křižník „kníže Potěmkin Tauridský" spuštěn na vodu. Po celou dobu bylo mužstvu snášeti značné útrapy. Nesčíslněkrát dožadovalo se mužstvo, aby mu byla zlepšena strava, stížnosti zůstaly však vždy nepovšimnuty. Mužstvo přes to přese všechno zachovalo chladnou krev.

Dne 12. června stál křižník v zálivu u ostrova Tendry, aby zde konal cvičení ve střelbě. Dne 13. června bylo dovezeno z Oděsy maso naprosto nepoživatelné pro odporný puch a nesčetné červy, než přes to bylo z tohoto masa upraveno jídlo pro mužstvo. Dne 14. června odepřela posádka jísti toto maso; každý lodník spokojil se kouskem chleba a sklenicí vody. Jakmile se to velitel dověděl, nařídil jenerální přehlídku na palubě a dotazoval se mužstva, proč odmítá maso. Když mu bylo lodníky poukázáno na okolnost, že maso je nepoživatelné, nařídil, aby vystoupili z řad ti, kdož by byli ochotni maso jísti. Několik námořníků dohnáno strachem skutečně předstoupilo. Zbytek posádky byl rozdělen na skupiny a zároveň povolána stráž do zbraně.

Znovu dotazoval se velitel mužstva, je-li ochotno maso jísti. Odpověděli zamítavě. Nato udělil první důstojník stráži rozkaz, aby střílela; stráž odepřela poslušnost. Důstojník vytrhl nejbližšímu námořníkovi zbraň z ruky, střelil na Grigorije Vakulinčuka a usmrtil ho. Těmito ukrutnostmi donucena, sáhla posádka ke zbrani. Velitel uprchl do kajuty a chtěl se zachrániti na torpédový člun číslo 267. První důstojník

byl na palubě zastřelen a jeho mrtvola shozena do moře. Poté byl vyvlečen velitel a rovněž zabit.

Usmrceni byli: poručíci Neupokojev, Ton, vrchní lékař Smirnov. Osud poručíka Levenčova je neznám.

Na živu zůstali: poručík Gurin, poručíci-kapitáni Zauškevič a Kovalenko, výpomocný lékař Golenko, velitel torpédového člunu baron Clodt, kapitán-poručík Nazarov, pop Parmen a konečně kapitán-poručík Kaljužny. Všichni prohlásili se zajedno s mužstvem.

ODĚSA.

„Potěmkin" zakotvil na vnější rejdě oděsské. U Vakulinčuka stála noční hlídka. Za ranního šera dopravili kamarádi mrtvolu na břeh.

V Oděse se nepracovalo. Již před několika dny bylo město zachváceno horečkou stávky, rozšířenou tehdy po celé Rusi.

Hnutí vyšlo z dělnictva. Jeho pracovní doba trvala čtrnáct až šestnáct hodin. Nízké mzdy, špatné nakádání, politické ujařmení pohnuly davy.

V dělnické čtvrti Peresypu, oddělené od města železničním násypem a hraničící s mořem, bylo středisko povstání.

Zvolení vůdci stávky byli policií zatčeni, davem však opět osvobozeni. Následovalo další zatýkání, protestní schůze stávkujících před strojírnami „Gen", na hlavní třídě Peresypu, na Moskovskaji.

Kozáci, nahájky — déšť kamenů z houfů.

Celý pluk kozáků. Výstřely, mrtví a ranění.

Dne 14. června vzbouřilo se celé město. Podniky a obchody byly zavřeny, ulice zataraseny barikádami.

A zase kozáci, nahájky, tasené šavle, výstřely; divoká řež mezi demonstrujícím dělnictvem, mezi nimiž bylo hodně třinácti až čtrnáctiletých hochů

a dívek, kteří opouštěli zrovna továrnu na čaj, kde byli zaměstnáni.

Přes to: „Pryč se samovládou! Ať žije volnost!"

Tu objevil se „Potěmkin", loď volnosti.

Jako obrovský had posunuly se houfy až ke konci nábřeží, kde přístavní dělníci zřídili již nad mrtvolou Vakulinčukovou stan.

Na prsou mrtvého ležel lístek:

„Občané oděšští! Před vámi leží tělo námořníka Grigorije Vakulinčuka, který byl zvířeckým způsobem zavražděn. Byl usmrcen důstojníkem křižníku „kníže Potěmkin Tauridský", protože prohlásil, že polévka za nic nestojí. Pokřižujme se a řekněme: pokoj jeho popeli! Pomstěme ho na krvelačných upírech! Ať žije volnost!

Mužstvo posádkového křižníku, kníže Potěmkin Tauridský.

Všichni za jednoho — jeden za všechny."

Ženy plakaly, muži zatínali pěstě, řečníci vystoupili a mluvili k tisícům. „Smrt tyranům! Zemřeme pro svobodu".

Předešlou noc radili se zvolení vůdcové pancéřového křižníku: bylo třeba uhlí, pitné vody a potravin...

Ráno odjela parní pinazka s nákupci do města. Na palubě peníze na zásoby a proklamace k vojákům a kozákům:

„Námořníci z „knížete Potěmkina Tauridského" obracejí se k vám, vojáci a kozáci, a volají: Složte zbraně a vydobuďme společně celému národu svobody. Mírumilovné občany města Oděsy prosíme, aby se vzdálili jak nejdále možno, ježto, bude-li proti nám

použito násilí, proměníme Oděsu v hromadu zřícenin. Dobyli jsme si volnosti, jednáme samostatně, bez představených. Vrchnost je zničena . . . . ."

Nakupovači obstarali chléb, zeleninu, zemáky, rozdali proklamaci.

Ale jak dostati zásoby na lod? Tu pomohli dělníci, zabavili obchodní lodi, naložili a přivezli náklad na „Potěmkina".

Vše bylo zaplaceno hotově, i smrduté maso, za které zůstal důstojník Makarov několik dní před tím dlužen.

Pojednou zaznělo „četníci jdou!" Parní člun s ozbrojenými blížil se „Potěmkinu". Námořníci nahýbali se přes zábradlí.

Hlas zdola: „Dovolíte nám, abychom vstoupili na palubu?"

„Co pak jste zač?"

„Vidíte přeci, četníci."

„Doopravdy? Co nám chcete?"

„Vyšetřiti, co se u vás stalo."

„Vyšetřiti? Ihned??"

Zavolána stráž: tucet hochů, kteří namířili své karabiny na strážce zákona v parním člunu.

„Hola, četníci! Nechtěli byste hoditi své šavle rybám? Sice zahájíme střelbu!"

Četníci poslechli, odepjali pobočí zbraně a naházeli je do moře.

„Nyní revolvery!"

Žádný odpor.

„Teď nábojnice!"

Vše letí do vody.

„Tak, nyní můžete jeti domů."

Lodníci nahýbali se přes zábradlí a řvali smíchy, zatím co četníci prchali.

Na břehu nebylo jinak: kozáci, policisté, vrhli se na dav obklopující mrtvolu Vakulinčukovu. Již svištěly nahajky — když „Potěmkin" vyvěsil rudou vlajku. „Soudruzi," volali dělníci, „vzdalte se; „Potěmkin" pošle kozákům několik granátů."

Tu byly zapomenuty všechny vojenské ctnosti, ba i statečnost: vypráví se o strážmistru, který si zahrabal hlavu do hromady uhlí a prosil kamarády o pomoc.

Vůdci dělnictva odešli na palubu „Potěmkina", aby vyjednávali s vůdci námořníků. Kdo dostihl nějaké lodi, následoval jich a brzy hemžila se paluba pancéřového křižníku „civilisty".

Nikoliv ovšem k radosti důstojníků, kteří se pouze prozatím spřátelili se skutečností. Tajně podrývali půdu mezi lodníky, zasévali nedůvěru k dvaceti vůdcům, tvrdili, že car bude milostiv. „Nikdo nevěří," říkali, „že by nás car dal všechny postříleti pro několik důstojníků — projevíme-li lítost."

Velká byla důvěra zvoleného výboru ve francouzskou republiku, jíž zaslal dopis „Jeho excelenci, francouzskému konsulu v Oděse", s prosbou, aby jej předal dále ruským úřadům.

„Váženým úřadům oděsským! Mužstvo pancéřového křižníku „Kníže Potěmkin Tauridský" dopravilo dnes, dne 15. června, mrtvolu z lodě na břeh a předalo ji dělníkům, aby ji pohřbili. Brzy poté byl dělníky vyslán člun k lodi s touto zprávou: stráž stojící u mrtvoly byla kozáky zahnána, mrtvola zůstala bez dozoru. Mužstvo křižníku prosí úřady oděsské, aby nečinily pohřbu námořníka žádných překážek, aby vyzvaly policii, jakož i kozáky, aby zastavili pronásledování dělníků a umožnili jim dodati mužstvu potřebné potraviny.

Lodníci prosí úřady oděsské, aby tyto požadavky byly splněny, sice by byla ihned zahájena na město palba ze všech děl. Mimo to očekává mužstvo pomoc ze Sevastopolu, a to několik pancéřových lodí. Bylo by pak ještě hůře."

Po skončených poradách hlásil námořník požadavek mužstva, aby civilisté byli vyloděni: první úspěch vzdoru. Až na malé výjimky opustili dělníci palubu a byli na břehu obyvatelstvem bouřlivě přivítáni.

Mezi posádkou „Potěmkina" vyrůstaly rozpory. „Buďte jisti," šeptali škarohlídi, vyzvědači, poddůstojníci, „že zítra přijde od cara telegram, přinášející milost. Proto ticho a pořádek. A žádné podpory dělníkům v Oděse."

„Čekejme na loďstvo," radili revolucionáři.

„Kateřina II.", „Sinop", „Pobjedonosec": zajisté všichni se k nám připojí. Všecka malomyslnost bude ta tam. Černé moře bude naše!"

Zatím obyvatelstvo oděsské dávalo najevo svým osvoboditelům dále bratrskou vzájemnost: moře bylo pokryto čluny a plachetnicemi přinášejícími lodníkům cigarety, čaj, tabák, čokoládu a cukr.

Občané města nečinili výjimek, darovali hojně.

Dělníci přinášeli co mohli, chléb, mouku, kvas, přes to, že byli stávkou vyčerpáni do posledního groše.

„Poslední kopějku pro kamarády z „Potěmkina" — bylo heslo, které plnili nadšeně.

Námořníci nepřijímali kořalky. „Chceme pracovati, ne píti!" říkali dárcům. Vůdcům dělnictva, zůstavším na palubě se přiznali, že mají strach, aby je policie neopila. „Pak nás spoutají a obesí."

Také dva vojáci přišli na palubu a představili se jako vyslanci armádní divise oděsské. Výboru prohlásili: Přinášíme Vám vřelé bratrské pozdravy svých soudruhů, jsme připraveni podporovati vás v boji za osvobození národa. V naší divisi je mnoho těch, kdož k Vám veřejné přeběhnou — —

Výbor svolal námořníky a dal k nim promluviti jednomu z vojáků.

„My vás budeme podporovati. I my nemůžeme déle snášeti takový život — — Nebudeme již zabíjeti sedláky a dělníky, rovněž střílet na vás nebudeme. Jsme vaši bratři. Vrchnost nás okrádá, vláda nás utlačuje: musíme je vyhladiti! Neztrácejte odvahy, soudruzi, jisté vám pomůžeme. Vždyť nejsme psi. My máme srdce.' '

„Hurá!" Mnohým lodníkům slzely oči, škarohlídi zapomněli na carův telegram, na císařskou milost. „Nebudou na nás střílet, pomohou nám, když nejsou krvelačné bestie."

„Lod na obzoru!" Námořníci vrhli se na palubu, zrádci zbystřili sluch: snad admirálské lodstvo s milostí? Připravme si řeč: milost, excelence! Jsme nevinní, nikoho jsme nezabili, ale Matjušenko, Rjezničenko, Nikiškin, Kurilov, výbor . . .

Nebylo to admirálské lodstvo, byla to „Věcha", malá lodice sotva ozbrojená. Dostala rozkaz, aby zastavila. Blížil se člun, velitel „Věchy" objevil se na palubě „Potěmkina". Praporčík Alexejev, velitel „Potěmkina" proti své vůli, měl ho zajmouti.

Alexejev nebyl s to, aby tak učinil. Co by tomu řekli admirálové v Sevastopolu a batuška car! Matjušenko a Rjezničenko předvedli chvějícího se velitele před výbor. Na to byli přivedeni i ostatní důstojníci „Věchy", a přinesena zabavená pokladna. Důstojníci byli odzbrojeni, odňaty jim odznaky,

každý dostal sto rublů a byl dopraven na břeh: „Chvalte velkomyslnost mužů „Potěmkina!“

Posádka „Věchy“ byla získána pro myšlenku svobody. „Potěmkin“, „Věcha“, torpédový člun 267: ať žije svoboda!

Výbor zasedal v admirálské jídelně.

Náhle v noci zazní výkřik stráže: „Oheň! Přístav hoří! Celé město hoří!“

V přístavišti hořelo na čtyřech místech. Od minuty k minutě vzrůstal požár: přístav oděsský chrlil mocné plameny.

Výstřely hřměly na břehu, do toho výkřiky, výkřiky smrti.

Člun s dělníky přirazil. Kamarádi jsou bledí, vzlykají: „Kozáci . . .“

Stalo se toto: tuláci vyplenili celní skladiště, vinné loděnice, carské skladiště kořalky a začli se opíjeti. Dělníci se pokoušeli přivésti je k rozumu — ale marně. Spití běhali v přístavě, řvouce jako blázni a zapalovali budovy.

Organisovala-li žhářství policie, není zjištěno, ale měla nyní příčinu, aby se vrhla na dělníky a poštvala kozáky na dav. Na stávkující dělníky, měšťany, ženy, dívky, hochy, kteří přinesli dary chrabrým „Potěmkiňanům“.

„Jsou to plenitelé, žháři, lotři, židé, Japonci, tak jako posádka ‚Potěmkina‘. Vězte, že loď náleží Japoncům.“

Tak štvali a lhali policejní zřízenci, aby zbavili vojáky a kozáky smyslů, a učinili je krvelačnými.

Salvy burácely do mnohohlavého, úzkostlivého a neozbrojeného davu. Do mocného hada lidstva, který se plazil po nábřeží.

Na schodišti hromadily se mrtvoly.

A stále ještě praskaly hromadné výstřely.

„Nikdo nesmí do města!“ Vojáci, kozáci stáli těsně vedle sebe, tvoříce pevný řetěz, nikoho nepropustili, přivítali dělníky salvami. Mnozí utíkali strachy do plamenů, shořeli...

Do křičících starců, matek, žen, dětí, do všech, kteří přinesli námořníkům poslední kopějku, a do těch, kteří nyní stoupali po schodišti nábřeží, do všech praskaly salvy.

... Nezabijeme již žádného sedláka, žádného dělníka, také na vás nebudeme střílet. Nejsme přece žádní psi, i my máme srdce...

Výbor zasedl za předsednictví Matjušenka k mimořádné poradě. Bylo usneseno, zahájiti k záchraně dělnictva ihned bombardování. Rozkaz byl doručen veliteli Alexejevovi.

„Je to marné,“ lhal, „nemáme reflektorů, počkáme do rána.“

Alexejevovy myšlenky bloudily u vrchního velitelství v Sevastopolu. „Bombardovati Oděsu, kozáky, vojáky? Co by tomu řekli excelence, co tatíček car. Byli to jeho kozáci, jeho vojsko...

Co bylo carovi do dělníků, měšťanů, žen, dětí oděsských?

Jeho hladovící, krvácející, hořící Oděsa?..... Mrtvoly na schodišti... Boto, kopni do toho...

Mrtvoly na schodišti, děti a matky, které byly zasaženy do srdce... Boto, kopni do toho...

Co by tomu řekl tatíček car? — „Mrtvoly na schodišti? Potvory jsou tací Vakulinčukové...“

Pancéřový křižník „Potěmkin“ byl němý.

Pancéřový křižník „Kníže Potěmkin Tauridský“ se svými 5 vrhači torpéd a 48 děly, mezi nimiž byla čtyři ráže 305 mm, která mohla vypáliti v minutě šest smrtonosných střel.....

„V noci nemůžeme střílet," řekl Alexejev.

Příštího rána konala se velká porada. Byla všeobecná stížnost do chování se důstojníků: „Musíme je vyloditi".

Stalo se až na Kovalenku, výpomocného lékaře Golenka, Kaljužnyho a Alexejeva.

„Také poddůstojníci musí pryč." „Ne, potřebujeme odborníků."

Poddůstojníci zůstali.

Třem námořníkům bylo odejíti na břeh a nakoupiti masa. Tu přišel Alexejev :„Potřebuji peněz, mám ženu a děti. Dejte mi tisíc rublů."

Bylo usneseno, neobětovati ani jediné kopějky na osobní potřeby jednotlivce.

Dělníci přišli z města. „Na schodišti leží hromady mrtvol," oznamovali. „Pomozte nám, nebo nás brzy všechny porubají."

Bylo usneseno ostřelovati několik bodů města. S dělníky na břehu byla umluvena znamení.

Další otázka: Co činiti, objeví-li se admirálské loďstvo? Ježto carův telegram, že se udílí milost, stále ještě nedocházel, měli poddůstojníci na otázku, co dělati, úplně novou odpověď: „Jděme do Rumunska!"

„Do Rumunska!" rozneslo se mezi mužstvem. Do Rumunska! pomyslil si Alexejev, který doufal, že tam dostane svých 1000 rublů.

Delegace, která byla vyslána k veliteli města, aby prosadila veřejný pohřeb Vakulinčukův, vrátila se s odpovědí, že pohřeb mohl by se konati pouze v noci, ve vší tajnosti, což ovšem zamítli. Jeden z nich chybil. Byl to lodní pop, který se připojil k delegaci, aby prý mohl říditi obřady, šest rublů dali mu na to.

„Chaldens — bylo mu přezdíváno — nám vzal roha," vyprávěli druzí. „Vzal roha se šesti rubly za pohřeb."

Námořníci, kteří byli vysláni, aby nakoupili masa, již se nevrátili. Jeden byl kozáky zastřelen, ostatní zajati.

Velitel oděsský vyslal posla: Pohřeb může se konati ve dne. Volný průchod námořníkům, kteří se chtějí zúčastniti, ovšem, objeví-li se beze zbraně.

Podmínky byly přijaty.

Pan velitel dodržel takto své důstojnické čestné slovo: Z dvanácti vyslaných lodníků byli čtyři zastřeleni, dva zraněni, zbytek zajat.

Roztrpčenost a ohromná účast obyvatelstva Oděsy na pohřbu Vakulinčukově přiměly „Potěmkinské" k zákroku.

Matjušenko promluvil: „Co se stalo, bratří? Vrchnost nás okradla, naplnila si kapsy našimi kopějkami. Jednali s námi a krmili nás jako psy. Nestrpěli jsme to déle, zabili jsme ďábla, svého draka. Nyní jsme volni, ale naši bratři, dělníci, sedláci? Žádné pozemky, žádný chléb, nic na dvoře, nic za dvorem. Za to daně, strážníci, žaláře. Usmrtivše své draky, pomohli jsme tím našim otcům a bratřím? Nejsou ministři stejní padouši, jako naši důstojníci? Není sám car také takový padouch? Neviděli jste — jak naši bratři a sestry byli postříleni? Neviděli jste mrtvol na schodišti? Ale my máme 48 děl — a mlčíme. Vidíme mrtvé bratry — a mlčíme. Celý ruský národ nás proto prokleje. Někteří z nás se usnesli raději čestně zemříti, nežli pohlížeti na tu bídu. Chceme bojovati. Nazýváte-li nás proto buřiči, zabte nás, hoďte přes nás plachtu a pověste nás na stožár. Pak budete míti možnost vrátiti se hrdě ke svým drakům. Dají vám vyznamenání, každému rubl za to, že nám padl vzadu . . ."

„Toho neučiníme!“ volali všichni, rozčilení Matjušenkovou řečí.

„Budeme střílet!“

První výstřel byl namířen na dům vrchního velitele — šel vedle.

„Druhé dělo — pal!“

Dům městského velitele zůstal nedotčen.

„Třetí dělo — pal!“

Městské divadlo, kde byl shromážděn generální štáb, natahovalo své sloupy nerušeně k nebi.

„Není-li přesného plánu města“, řekl Alexejev, „je vše zbytečné.“

Lodníci věřili zrádci. „Je-li to tak, proč bychom měli střílet dále? Když bez přesného plánu města nemůžeme udati žádný cíl? Jak snadno by se mohlo státi neštěstí v dělnických čtvrtích mezi našimi vlastními bratry!“ Ostřelování bylo zastaveno a k veliteli vysláni zmocněnci s těmito požadavky: Nerušený nákup všech potřeb. Nedotknutelnost námořníků za pobytu v městě. Zastavení zvířecích zákroků policie a kozáků proti dělníkům. Odstranění vojska. Ozbrojení obyvatelstva na ochranu města.

„Máme léto a tu jsou červi všude. Vezměte slanou vodu a vymyjte je!“, řekl lodní lékař.

Bratři, na koho střílíte?"

Za ranního šera byla mrtvola Vaku[illegible]va převezena do Oděsy.

Schodiště na nábřeží v Odese. (Původní snímek.)

Hrdinové Potě

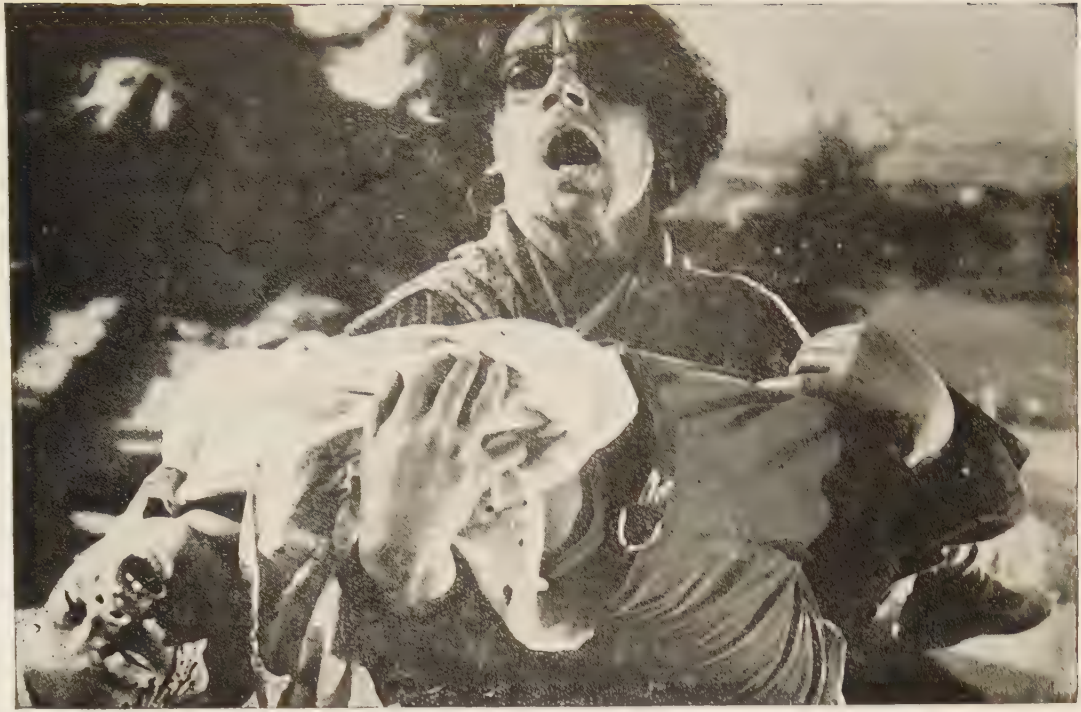
v Rumunsku.

(Původní snímek 1905).

Potěmkin zdraví Oděsu.

Moře bylo pokryto pl. hal ami ktere přinášely dary n.mořníčům.

Kozáci stříleli nemilosrdně do bezbranného davu.



Velitel rumunského přístavu na palubě Potěmkina (Původní snímek 1905.)

„Žij blaze, bratře Potěmkine!“ (Původní snímek 1905.)

II.

Kde je admirálské loďstvo? Jakýsi námořník z pancéřové lodi „Rostislav" oznamuje toto:

Zakotvili jsme před Sevastopolem. Dne 15. června hlásila náhle vlajková loď: „Admirál prosí, aby k němu přišli všichni velitelové." Hned na to: „‚Tři norci', ‚Dvanáct apoštolů', ‚Georgij Pobjedonosec', ‚Kateřina II.' — připraveny k odjezdu!" Po návratu velitelů z porady, obdržela „Kateřina II." rozkaz, aby nevyplula. Příčina byla tato: předešlý večer při pobožnosti odepřelo lodní mužstvo modliti se za cara. Námořníci hvízdali a syčeli a předložili potom veliteli několik požadavků. Proto nesměla jeti Kateřina II. s námi, aby hledala Kníže Potěmkina!

V noci na 16. června vyjely tři křižníky ‚Georgij Pobědonosec', ‚Dvanáct apoštolů', ‚Tři norci', minový křižník ‚Kasarsky' a čtyři torpédové čluny. Večer následovaly ‚Rostislav' a ‚Sinop'.

Rozčilení důstojníci dávali hlavy dohromady a šeptali. Někteří z nás námořníků uhodli, že ‚Kníže Potěmkin' je v rukou mužstva a že máme jíti proti němu. ‚Je-li to pravda,' říkali mnozí, ‚nebudeme na ně střílet, vždyť jsou to naši bratři!'

Na palubě „Potěmkina" zachycen telegram: „Proč neodpovídáte? ‚Kníže Potěmkin' kotví na vnější

rejdě oděsské.“ Zpráva přicházela z křižníku „Tři norci“ a byla adresována „Dvanácti apoštolům“.

„Loďstvo přijíždí!“ — Oděsa byla zapomenuta.

Proč byla posádka pancéřového křižníku „Potěmkin“ nastávajícím příjezdem loďstva více dotčena, než událostmi v Oděse? — Bylo jí co činiti s loděmi. S loděmi, jejichž jména i posádky znala. S námořníky, stožáry, lodními stroji, lodními děly, levými a pravými boky lodí, přídí a zádí: se známými věcmi.

Ne s kozáky, vojskem, generály, městskými divadly, s městským velitelem, s pozemními krysami. Na lodi provedena ihned přehlídka. Bylo zde 30.000 pudů uhlí, 2000 nábojů, voda, chléb, mouka na několik dní .

„Věcha“ zařízena jako loď lazaretní!“

„Loďstvo na obzoru!“

„Zvedněte kotvy!“ „Plnou parou kupředu!“

Loďstvo ustoupilo.

Muži na „Potěmkinu“ jásali.

„Pěkné loďstvo! ustoupí... Však bychom jim byli posvítili!“

Deset hodin: tři pancéřové lodi, minové a torpédové čluny na obzoru. Pancéřový křižník zbrojí k bitvě, signalisuje: „Zastavte, nebo střelím!“

Loďstvo zastaví, signalisuje: „Námořníci z Černého moře! Jsme zarmouceni vaším činem. Nesmyslní, co chcete? Kontraadmirál Višnavecky.“

Odpověď mužů z ‚Potěmkina‘: „Admirál nechť přijde k nám. Bezpečnost zaručena.“

Zdá se, že admirálské loďstvo pokládá tato slova za vyhrůžku. Otáčí a mizí.

Potěmkiňané plácají se do stehen: „Viděli jste? Vyrukovali!“

Pak se pustili do zeleninové polévky.

„Všichni muži na palubu!" Admirálské loďstvo odvážilo se po třetí a signalisovalo již z dálky: „Milí lodníci! Co to činíte? Litujte!"

Na to mužstvo ‚Potěmkina': „žádáme admirála, aby přišel k nám!"

On se však zdráhá. „Vyšlete své delegáty na vlajkovou loď ‚Tři norci' k vyjednávání."

„Nevyšleme žádných delegátu, přijď na ‚Potěmkina'!"

Děla jsou připravena k výstřelu. Námořníci se objímají a staví se na svá místa. Praporčík Alexejev prožívá hrozné okamžiky. Co — by — řekl — tatíček ....

Matjušenko převzal vedení. „Polejte palubu vodou!"

Loďstvo postupuje v bitevním šiku proti ‚Potěmkinu': ‚Dvanáct apoštolů', ‚Georgij Pobjedonosec', ‚Sinop', ‚Rostislav', ‚Tři norci', ‚Kasarsky', v jedné řadě, za nimi torpédové čluny.

Mužstvo Potěmkina nařizuje děla. Vpravo, vlevo, vždy cíl na očích — admirálské loďstvo!

Mezi „Sinopem" a „Rostislavem" učiní průlom v šiku loďstva.

Hurá! ze „Sinopu", hurá! z „Rostislava", hurá! ze „Tří norců", hurá! z „Georgija Pobjedonosce", hurá! z „Dvanácti apoštolů", hurá z „Kasarskyho".

Hurá! z pancéřového křižníku „Kníže Potěmkin Tauridský"....

Matjušenko signalisuje pancéřovému křižníku „Sinop": „Připojte se k nám! Zatkněte důstojníky!"

Tisíc čapek letí do vzduchu a padá do moře. „Připojte se! Zatkněte důstojníky, ať žije volnost!" volá mužstvo Potěmkina.

Loďstvo přejíždí a míří k Oděse. „Zpět do Oděsy!“ křičí Potěmkinští.

„Potěmkin“ obrací. Plnou parou vpřed, směr Oděsa! Loďstvo obrací, jede proti „Potěmkinu“. Admirálská loď signalisuje: „Dovolte nám, abychom zakotvili!“ — „Nejdříve vyloďte důstojníky!“ zní odpověď.

Admirál měl nyní dosti a směřuje k Sevastopolu.

„Potěmkin“, loď svobodná, proráží po druhé loďstvo, obrací, následuje protivníka — jedna proti pěti.

Jedna proti pěti?

Co se událo na „Rostislavu“, když Potěmkin prorazil bitevní šik, vypráví jeden z námořníků: „Všichni se krčili a očekávali s hrůzou něco strašného. „Kníže Potěmkin“ projíždí hrdě a volně mezi námi. Děla namířena jsou proti nám. Náhle namíří své velké, dvanácticoulové dělo na náš velitelský můstek, kde byli shromážděni důstojníci, strnulí strachy. Sotva zpozorovali, že bylo na ně mířeno, rozutekli se jako stádo ovcí na všechny strany. Jeden z nich, Vysokosov, popadá se za nohu, prchá a křičí jako pomatený :„Moje noha, moje noha!“

Voláme hurá a házíme čepicemi...

Zatím co „Potěmkin“ následuje loďstvo, tančí „Georgij Pobjedonosec“ ze šiku. „Rostislav“ signalisuje: „Proč vybíhá „Georgij Pobjedonosec“ ze šiku?“ Odpověď: „Mužstvo „Georgije Pobjedonosce“ chce dopraviti důstojníky na břeh a spojiti se s „Potěmkinem.“

Na to „Rostislav“: „Následujte plnou parou!“ „Georgij Pobjedonosec“: „Nemožno!“

„Georgij Pobědonosec“ blíží se „Knížeti Potěmkinu“. „Potěmkin“: „Stůjte! Vyhoďte kotvy!“

„Georgij Pobjedonosec“: „Žádáme, abyste vyslali k nám delegáty.“

„Potěmkin“: „Zatkněte důstojníky! Vyšlete svoje zmocněnce!“ — „Georgij Pobjedonosec“: „Zde není úplné solidarity. Pošlete pomoc!“

Matjušenko a jiní jedou k nim. Vyzývají Georgijské, aby se připojili k mužstvu „Potěmkina“: „Bratři, soudruzi! Pryč se samovládou! Ať žije svoboda!“ Důstojníci jsou odzbrojováni a vyloděni. Matjušenko jim připomíná poddůstojníky. „Naši poddůstojníci jsou spolehliví, nech je u nás!“ říkají.

Nepřátelé lodníků, zrádci, zůstali.

Chrabří Potěmkiňané oslavovali bratrství s osvobozenými Georgijskými. „Nyní se již nikoho nebojíme.“ My: pancéřový křižník „Kníže Potěmkin“, pancéřový křižník „Georgij Pobjedonosec“, loď „Věcha“, torpédový člun čís. 267 ...

A nyní Oděsa! Ještě v noci sešly se výbory obou pancéřových křižníků a vyhotovili tento spis:

„Panu
vrchnímu veliteli vojsk odéssk ých!

Posádky pancéřové lodi „Kníže Potěmkin Tauridský“, pancéřové lodi „Georgij Pobjedonosec“, torpédového člunu čís. 267 a lazaretní lodi „Věcha“ pokládají za svou povinnost prohlásiti, že jsou pevně odhodlány bojovati pro osvobození celého utlačovaného ruského národa. Chtějíce zameziti občtem a škodám, které by vzešly obyvatelům města a přístavu, jakož i rozličným lodím, přikazujeme Vám, abyste učinil všechna opatření, aby všechny vrstvy obyvatelstva byly vyrozuměny o nebezpečí, které jim hrozí.“

Událo se dne 17. června 1905.

Dne 18. června, o 12. hodině polední, vytáhl „Georgij Pobjedonosec" kotvy, a jel, jsa kryt uhelným parníkem „Pavel Rieder" mimo „Potěmkina" a zamířil do otevřeného moře, směrem k Sevastopolu...

Nepřátelé námořníků, zrádci, získali převahu. Chtěli zpět pod perutě admirálů, do klína carova, chtěli litovati, vyprositi si odpuštění...

Mužstvo „Potěmkina", bledé vzteky, signalisovalo: „Proč jste vytáhli kotvy?" Kusmin, zrádný signalista „Georgije Pobjedonosce" řekl k svým lidem: „Viděli jste, „Potěmkin" rozkázal, abychom zvedli kotvy a jeli do Sevastopolu." Ježto lodníci nerozuměli signálům, uvěřili mu. Avšak ne všichni: „Lež," volali někteří, „zůstaneme!" Po druhé signalisoval „Potěmkin": „Zpět nebo budeme střílet!" Potěmkiňané vytáhli rudou vlajku, bitevní signál, který každý znal.

Kusmin, stojící u kormidla „Georgije Pobjedonosce", musil otočiti. Jel plnou rychlostí ku břehu, přistál na písčině, skočil s paluby a vzdal se kozákům.

Na „Potěmkinu" panoval největší zmatek. Většina námořníků nechtěla o Odèse ani slyšeti.

O Sevastopolu ovšem také ne. Golikov, Giljarovsky nebyli by jim prominuty.

Chtěli někam, kde nebylo cara, kde nebylo ruských soudců. „Tedy do Rumunska!" říkali poddůstojníci.

Pancéřový křižník „Kníže Potěmkin" v průvodu torpédového člunu čís. 267 opustil přístav oděsský, loď „Věchu" a pancéřový křižník „Georgij Pobjedonosec".

Tento byl obsazen ihned kozáky a dopraven s celým mužstvem do Sevastopolu. Čuchnin, ad-

mirál celého černomořského loďstva, neznal milosti. Proces proti 75 obžalovaným námořníkům trval deset dní. Tři byli odsouzeni k smrti, většina k nuceným pracím na pět let až doživotně..

Ti, kdož odpykali svůj trest, byli doživotně podrobeni zvláštnímu policejnímu dozoru. Rozsudky byly potvrzeny bez výjimky.

Tatíček car řekl ano...

KONSTANCA.

Při plavbě do Rumunska přišla velká část posádky k rozumu. „Prchli jsme, hanebně jsme opustili soudruhy!“

Odvaha Potěmkinských stoupala: „V Rumunsku naložíme uhlí, vodu, potraviny. Dovíme se, jak to dopadá v Rusku s loďstvem. Pak zahájíme znovu boj!“

Bylo zvoleno nové vedení: na místo praporčíka Alexejeva nastoupili Matjušenko, Rězničenko, Kostenko.

Malomyslní holedbali se úmyslem přistáti v Rumunsku a odejíti do hor. Poukázali jim na zákon: „Pravidla o pobytu v cizozemských přístavech“. Stálo tam, že zběhové budou vydáni na přání své vlády.

Nato bylo ujednáno, že se budou v Rumunsku říditi přesně podle mezinárodních pravidel. Aby však nebyli pokládáni za piráty, bylo třeba vysvětliti světu podstatu boje, který byl zahájen mužstvem „Potěmkina“, i usnesli se na prohlášení, které chtěli z Rumunska rozeslati všem vládám a časopisům:

Celému vzdělanému světu!

Občané všech zemí a národů! Před vašima očima rozvinuje se rozsáhlý boj o osvobození:

utlačovaný a zotročený národ ruský nemůže déle snášeti jho a libovůli kruté samovlády.

Bída, bezpráví, které ruská vláda páše na ubohé Rusi, podrobuje trpělivost pracujících davů příliš tvrdé zkoušce. Ve všech městech a vesnicích vypukl odpor, jako úder hromu zní mocné volání z milionů ruských hrdel celou nesmírnou ruskou zemí: ‚Pryč s otrockými okovy despotismu. Ať žije volnost!

Carská vláda uznává však za dobré, třísniti dále zemi krví národa.

Ale samovláda zapomněla na jedno, zapomněla na vojsko, na tuto mocnou oporu svých krvavých plánů — zapomněla, že vojsko je tentýž lid, který je pevně odhodlán vydobýti si svobody. Vojsko dříve neb později nahlédne, že bylo katem svých vlastních otců a bratří a smyje konečně tuto skvrnu hanby. A nyní podnikáme odhodlaně a svorně první, velký krok — my, posádka pancéřového křižníku „Kníže Potěmkin Tauridský". Nechť sejmou z nás, ze svých vrahů, svou kletbu všichni naši obětovaní bratři, dělníci a sedláci, kteří padli výstřely a bodly vojáků na silnicích a cestách naší vlasti!

Ne, nejsme vrahy, nejsme katany svého národa, ale jeho ochránci. — Našim heslem jest: smrt — anebo svoboda celému ruskému národu! Žádáme, aby bylo okamžitě zastaveno nesmyslné prolévání krve na pláních dálné Mandžurie. Žádáme, aby byla zřízena ústava na základě všeobecného, přímého, rovného a tajného práva hlasovacího. Pro tento požadavek chceme se svou pancéřovou lodí jako jeden muž v boji zvítěziti neb zahynouti.

Jsme přesvědčeni, že poctiví a pracující občané všech zemí a národů uvítají náš velký boj za svobodu nejvřelejšími sympatiemi. Pryč s despotismem! Ať žije ústava!"

„Všem evropským mocnostem!

Mužstvo pancéřové lodi „Kníže Potěmkin Tauridský" zahájilo rozhodný boj proti samovládě. Oznamujíce toto všem evropským vládám, pokládáme za svou povinnost prohlásiti, že ručíme za nedotknutelnost všech cizozemských lodí, jakož i za bezpečnost všech cizozemských přístavů v Černém moři.

Mužstvo pancéřové lodi
„Kníže Potěmkin Tauridský"
a torpédového člunu čís. 267."
(razítko lodi)

Prohlášení bylo posádkou bouřlivě schváleno. „Nyní potřebujeme také vlastní vlajky. Nemůžeme přece plouti pod ondřejskou vlajkou, pod tím carským hadrem."

Pancéřový křižník „Potěmkin" zdobila brzy velká rudá vlajka. „Volnost, rovnost, bratrství" stálo na jedné straně, „Ať žije vláda lidu!" na druhé.

Dne 19. června pozdě odpoledne zakotvil křižník na vnější rejdě konstantské. V přístavu nastalo velké rozčilení, neboť celé rumunské loďstvo tvořily dvě válečné lodi.

Co chtějí vzbouřenci? Přístavní velitel Negru a důstojník z křižníků „Alžběta" přišli na palubu „Potěmkina".

Zde šlo vše výborně. Matjušenko postavil čestnou stráž, stráž vzdala čest. Pozdravné výstřely zazněly.

„Kde je váš velitel?“ tázal se Negru. „Odstranili jsme ho i ostatní důstojníky,“ odpověděl Matjušenko. — „Jak jste to provedli?“

Matjušenko vytáhl s úsměvem revolver, přidržel jej veliteli ke skráni a dotýkaje se ukazovákem lehce spouště, řekl: „Hleďte, takto ...“

V dopise ze dne 24. června 1905 oznámil velitel ruského generálního štábu ministerstvu války, že mu vojenský přidělenec z Konstanty oznámil, jak se velitel Negru uznale vyjádřil o skvělém pořádku na „Potěmkinu“. Za to prý působil na Negru ruský důstojník přítomný na palubě dojmem choromyslného ... praporčík Alexejev ...

Poté vyjednával Matjušenko s Negruem v kajutě. „Nejsme oprávněni,“ prohlásil Negru, „dovoliti vám nákup potravin, vody a uhlí.“ Slíbil však, že bude přání posádky telegrafovati představenému úřadu a přijal provolání civilisovanému světu a evropským vládám.

Když se Rumuni rozloučili, zanechali mužstvo v dosti špatné náladě. „Chtějí nás vyhladověti,“ říkali, „již po několik dní neměli jsme masa, živíme se pouze zelím a brambory.“

Tu blížil se člun s ruským důstojníkem. „Ticho, děti,“ napomínal Matjušenko. „Podíváme se, co je to za ptáčka. Jen ho nechte přijíti blíže.“

Ptáček jmenoval se Banov. Byl to týž námořní hrdina, kterému obratným manévrem se podařilo potopiti vlastní parní pinasku. Za to byl povýšen na prvního důstojníka staniční lodi.

Ptáček chtěl mluviti s „panem velitelem“. „Proč?“ — „Chci učiniti hlášení. Přicházím ze staniční lodi.“ — „Náš pancéřový křižník nepatří již vládě, náleží lidu. Což nečetl jste novinářských zpráv?“

Banov váhal. „Jsem analfabet, pardon, nerozumím žádné cizí řeči."

Vše řičelo smíchy. Matjušenko: „Vzdalte se."

Banovovu se ulehčilo, sešplhal s paluby. — Člun zmizel záhy za hrází.

Příštího jitra pokoušel se Matjušenko marně sehnati potraviny. Za to přinesl tento telegram rumunského ministerstva zahraničí:

„Majoru Negruovi, veliteli přístavu. Bukurešť, čís. 102, v 8 hodin 10 minut ráno.

Hleďte přesvědčiti ruské námořníky, že naše vláda je pokládá za cizozemské sběhy a poskytne jim úplné volnosti, když loď opustí a neozbrojení přistanou. Další podmínka: loď nesmí býti poškozena. Přijmou-li tyto podmínky, bude jim dovoleno odejíti buď do Bulharska, nebo přijmouti službu na soukromých lodích. Jakmile se to stane, nařizuji Vám, abyste prázdné lodi ihned obsadil vojskem a byl námořníkům nápomocen při nákupu potravin.

General I. Lahovary,
ministr zahraničí."

Ale Potěmkinským nechtělo se na břeh: „Rumuni drží s carem."

„Poplujeme do Ruska, na Krim!"

Dříve však měla býti dopravena na souš odpověď ministru zahraničí. Zároveň chtěli se pokusiti dáti na poštu provolání civilisovanému světu, jakož i několik dopisů.

Rumunští důstojníci postavili se vyslancí v cestu, vzali mu dopisy, ale slíbili, že odešlou provolání všem vládám a časopisům. Později neměli arci nic rychlejšího na práci, než předati provolání ruskému

vyslanectví. Odtud šlo do Petrohradu a dostalo se do archivu ruské tajné policie (ochrany), kde bylo nalezeno po revoluci sovětskými úřady.

Rumuni odepřeli prodej potravin: „Vzdejte se raději. Pak dostanete vše, co potřebujete. Budete volni....“ „Vzdáti se? Ne, raději budeme bojovati dále. Obrátíme se k rumunskému lidu. Nemůžete nás přec nechati vyhladověti!“ — „Máme zde dosti dělostřelectva.“ — „Ani jedno dělo. Víme to od vašich vlastních námořníků. Ale žádný strach, nejsme přece lupiči!“

Nedalo se nic dělati. Vyslanci vrátili se na pancéřovou loď.

Dne 20. června opustil „Potěmkin“ přístav konstantský, zamířil nejprve na Cařihrad, aby Rumuny oklamal a obrátil pak na Feodosii na Krimu.

V den odjezdu „Potěmkina‘ ‘vydala ruská vláda svým vyslancům v Bukurešti a Sofii nařízení, aby vymohli na rumunské a bulharské vládě, aby „Potěmkiňanům“ nebylo dodáno ani uhlí, ani potravin. Muži z „Potěmkina“ nejsou toliko vzbouřenci, nýbrž též zločinci.

Ježto Matjušenko vyprávěl Rumunům, že dalším jejich cílem je Turecko, oznámila petrohradská vláda svým vyslancem v Cařihradě turecké vládě, že Petrohrad očekává od turecké vlády rázná opatření proti vzbouřencům. Že by car udělil povstalcům milost, o tom není ani řeči...

Ve Feodosii podařilo se posádce „Potěmkina“ učiniti s městskými zástupci dohodu, podle které se město zavázalo dodati uhlí, vodu, maso, strojní olej, tabák, chléb i mouku.

Část byla také dodána. Ale vojenský velitel zamezil civilním úřadům dodávku uhlí a vody.

Proto bylo mužstvo „Potěmkina" nuceno dáti veliteli posádky feodosijské toto ultimatum:

„Ježto nám policie a vojsko na Váš rozkaz zamezuje opatřiti si zásoby a tyto zabavuje a ježto nemůžeme bez uhlí a vody žíti, oznamujeme vám, že nebude-li požadované dodáno do 6. hodiny ranní, budeme nuceni vzíti si násilím vše, čeho potřebujeme.

Mírumilovným obyvatelům města poskytujeme lhůtu čtyř hodin, do kteréžto doby mohou vyjíti z města.

Mužstvo povstalecké pancéřové lodi Kníže Potěmkin Tauridský.

Po 10. hodině večerní odjeli dva námořníci do města a předali oznámení. Člen správy je přijal.

Druhého dne ráno usnesli se kamarádi zabaviti pod velením Matjušenkovým bárku uhlí. Ježto majitel byl srozuměn, vzali bárku do vleku. Zrovna když poslední chtěli vstoupiti na parní pinasku, zazněly s nábřeží salvy: vojáci střílelí na své soudruhy. Do vody spadl zraněný; soudruh, vrhnuv se do vody, pokoušel se zachrániti jej.

Vojáci střílelí .... Potěmkiňané, zůstavší na bárce, byli zatčeni: Košuba, který byl později v Sevastopolu popraven a jiní.

Nikiškin, evangelista, byl již mrtev, když jej vytáhli z vody. Parní pinaska opustila bárku a dostihla „Potěmkina", který se plnou parou vracel do Konstantu, kde dne 25. června o 11. hodině noční zakotvil podruhé.

Přístav byl osvětlen. Na břehu hrála hudba. Matjušenko plul s několika soudruhy na břeh, aby vyjednával s Negruem. Na otázku, proč se vrátili, odpovídal, že se chtěli poohlédnouti po pancéřových

křižnících „Kateřina II." a „Sinop", neboť slyšeli, že na těchto dvou lodích zvítězila věc svobody.

Když strojníci hlásili, že parní kotle jsou použitím mořské vody zničeny a že se nedostává uhlí, nebylo již pražádné naděje.

Podmínky rumunské vlády byly přijaty. Nikdo z „Potěmkina" nebude vydán.

Matjušenko rozdělil obsah lodní pokladny: každý bez rozdílu obdržel stejnou částku 80 franků. Ježto několik lodníků nebylo přítomno, předal Matjušenko zbytek městskému veliteli konstantskému, jak zjevno z dopisu ruského vyslance v Bukurešti ruskému zahraničnímu úřadu v Petrohradě.

„Bukurešť, dne 30. června 1905.

Rumunský ministr zahraničí zaslal mi dnes připojený svazek s 2431 frankem 80 centimy a několika papíry státní renty v úhrnné ceně 800 rublů. Ve svém dopise oznámil mi generál Lahovary, že mu tento peníz byl předán městským velitelem konstantským, který jej přijal z rukou námořníka z „Potěmkina" Matjušenka. Při předávání prohlásil prý Matjušenko, že rozdělil mezi námořníky obsah lodní pokladny stejným dílem. Ježto nebyli všichni lodníci přítomni, předává zbytek..."

Se slzami v očích opouštěli Potěmkiňané svou loď.

Pancéřový křižník „Kníže Potěmkin" — sídlo volnosti, naděje uhněteného ruského lidu, první loď pod rudou vlajkou: Žij blaze!

Pancéřový křižníku „Kníže Potěmkine" — věrný kamaráde před Sevastopolem, Tendrou a Oděsou: Žij blaze!

Žij blaze, bratře Potěmkine...

POZDĚJI.

Když Potěmkiňané opouštěli loď, přispěchali obyvatelé Konstanty v čele s dámami a pány společnosti s ministry, důstojníky.

Kdo tito lidé byli, dovídáme se z dopisu Lermontova, ruského chargé d'affaires v Rumunsku, ruskému ministru zahraničí:

„Bukurešť, dne 1. července 1905, č. 39.

Generál Lahovary (rumunský ministr zahraničí) byl překvapen, když „Potěmkin" zakotvil po druhé v Konstantě. Městské úřady neučinily žádných bezpečnostních opatření a byly trvale ohroženy děly pancéřového křižníku.

Dne 24. a 25. června byl v Konstantě ministerský předseda Kantakusen, na jehož počest byly pořádány bankety a jiné slavnosti. Jakmile posádka opustila loď, spěchal ministerský předseda, následován účastníky banketu (mezi nimi mnohé dámy) a spoustou dalších osob, na palubu „Potěmkina". Na „Potěmkinu" chovali se Rumuni jako by se chtěli zaříditi po domácku. Někdo poukázal na to, že jsou na lodi značné zásoby prachu. Tato poznámka stačila, aby celé slavnostní shromáždění v čele s panem Kantakusenem, opustilo ihned loď.

První věc, kterou rumunské úřady zařídily, byla, že na pancéřovém křižníku „Potěmkin" vyvěsily rumunskou vlajku. Ale nikdo nepostaral se ani v nejmenším o to, aby válečná loď byla zajištěna.

Tvrdíme-li nyní, že mnoho věcí s lodi zmizelo, odpovídá to plně pravdě. Jak jsem se přesvědčil na vlastní oči, mohu klidně říci, že všechny ty věci vzali určitě Rumuni. Tajný agent ochrany, prodlévající v Rumunsku, podal mi zprávu, ve které píše, že množství věcí pocházejících z „Potěmkina", bylo v obchodech konstantských prodáváno pod cenou. Když se agent zeptal několika námořníků, proč vyplenili loď, odpovídali, že si nevzali ani sebe menší drobnosti. Toto tvrzení souhlasilo úplně s výpověďmi několika lodníků. Několik očitých svědků mi vyprávělo, že pozorovali, jak mnozí námořníci, opouštějíce loď, plakali."
Bratr Potěmkin...

Po přechodném obsazení „Potěmkina" rumunským vojskem, zjistilo ruské velení, že podlahové ventily byly otevřeny, spodní lodní prostor naplněn vodou a že celá řada lodních součástí s technickými vymoženostmi zmizela.

Ruský konsul Vestman vyjádřil se k ruskému zástupci Lermontovu, že podle jeho názoru je nemožno, aby Potěmkiňané vzali s sebou metrákové lodní součásti, když opouštěli pancéřový křižník za dne a pod dohledem. Naproti tomu míní, že podlahové ventily otevřeli Rumuni, aby zahladili záhadné zmizení různých lodních součástí...

Dne 28. června přijelo pro pancéřový křižník „Kníže Potěmkin Tauridský" zvláštní loďstvo, pod velením kontraadmirála Pisarevskyho, sestávající

z dvou pancéřových křižníků a čtyř torpédových člunů.

Bratr Potěmkin...

A co se stalo s posádkou? S chrabrými Potěmkinskými, kteří dvanáct dní rozčilovali ruskou vládu, vlády všech států, „civilisované" národy celého světa? Takže Anglie našla příčinu, aby si zahrála na policistu světových moří a žádala prostřednictvím svého vyslance v Cařihradě, aby Turecko povolilo několika anglickým lodím průjezd Dardanelami. Jedině proto, aby mohly ochrániti Černé moře před „Potěmkinem"!

Rumunská vláda rozdělila mužstvo „Potěmkina" na malé tlupy na trati od Broksu až k Burghes Leverinu podél ruské hranice, aby mohla příležitostně přepraviti pohodlně námořníky přes hranice, případně, aby jim „ulehčila" přechod přes hranice. Každý přechod byl rumunskými úřady neprodleně hlášen Rusům.

Jak se rumunská vláda dále snažila, aby se zbavila ruských lodníků, vidno z tajného dopisu ruského vyslance v Bukurešti ruskému zahraničnímu úřadu:

„Bukurešť, dne 4. května 1907, č. 32...

Při posledních vzpourách v Rumunsku nemohla sice býti zjištěna účast Potěmkinských. Přece však dlouhý pobyt takovýchto lidí na půdě království zavdává příčinu k vážným obavám.

Tato okolnost začíná znepokojovati nynější liberální vládu. V soukromém rozhovoru řekl mi ministerský předseda, že se obrátil k německé vládě s neoficielní prosbou, aby mu udala německý přístav, odkud by se námořníci dali naloditi do Ameriky. Odpoví-li Německo

příznivé, přimlouvá se rumunská vláda, aby lodníci byli dopraveni přes Rakousko-Uhersko do Německé říše. Nepřijala-li by cesta přes Rakousko do Německa v úvahu, podnikne rumunská vláda pokus, dopraviti potěmkinské námořníky do Ameriky přímo z Konstanty. To by působilo rumunské vládě značné obtíže, ježto mezi Rumunskem a Amerikou není přímého spojení lodního."

Většina lodníků dostala se skutečně do Ameriky.

Potěmkinští, zustavši v Rumunsku, byli vydáni na milost a nemilost velkostatkářům, u kterých byli zaměstnáni.

Jako doklad slouží žádost námořníka Danilova Gorelova rumunskému ministerstvu zahraničí:

„Dne 2. února 1906.

Byli jsme zákrokem rumunských úřadů zachráněni od jistého rozsudku smrti. Ačkoliv se snažíme vydělati si kus chleba poctivě, nejsme zde v Rumunsku nic jiného, leč cizinci. Avšak statkáři rumunského království jsou s to, aby z nás svým jednáním nadělali zloděje a vrahy. Jako příklad uvádím své osobní zážitky a tím i příčinu své žádosti:

Nastoupil jsem v posledních dnech měsíce června 1905 službu jako kovář v městě Kalarašu u statkáře Migulescua, který mi za mou práci přislíbil 50 franků měsíčně. Pracoval jsem u něho 7 měsíců a měl bych tudíž dostati obnos 350 franků. Dne 1. února 1906 požadoval jsem konečně svou mzdu. Migulescu mi odvětil, že mi ničeho nedluhuje a kdybych prý mu chtěl dělati nějaké potíže, že se postará, abych

byl dopraven do Ruska a tam pověšen. Kdybych chtěl, mohl bych jej zažalovati u soudu.

Jsem nyní nahý a holý, bez peněz, bez šatu, bez obuvi, a nevím, jak bych si vydělal kousek chleba. Znám neméně než 150 soudruhů, kterým se vede zrovna tak, jako mně.

Prosím pana ministra, aby zažádal telefonicky policii města Kalaraše — bez zákroku u soudu — aby vyzvala pana Migulescua, by zaplatil povinnou částku!"

Ruská vláda, aby mohla vypovězené námořníky do jednoho polapiti a aby oněm vládám ulehčila vydání uprchlíků, navrhla rumunské vládě, aby přislíbila námořníkům peněžitý dar. K tomu účelu měli lodníci vyplniti dotazník a osobně jej podepsati. Ruská vláda chtěla takto nabýti jejich vlastních podpisů.

Rumunská vláda neštítila se uskutečniti tento ničemný úskok, což vysvítá z dopisu Lermontova ruskému ministru zahraničí, hraběti Lambsdorfovi:

„Bukurešt, dne 30. července 1905.

Při dnešní diplomatické návštěvě v rumunském zahraničním úřadě doručil mi rumunský ministr zahraničí několik dotazníků se jmény potěmkinských lodníků, a ujišťoval mě, že může ručiti za pravost podpisů."

Za týden nato byly všechny dotazníky již v Petrohradě. Tyto písemnosti byly hrabětem Lambsdorfem pokládány za tak důležité, že je osobně předložil caru. Car opatřil je na okraji touto poznámkou:

„Petěrhof, dne 6. srpna 1906.

Jména námořníků mohou býti námořnímu ministerstvu velice užitečná a je nutno míti je obzvláště na zřeteli."

Snímky byly Ruskem zaslány turecké a bulharské vládě s prosbou, aby jich použila k zjištění potěmkinských námořníků, které jest ihned vydati. Bulharsko odpovědělo kladně.

A Matjušenko, vůdce svobodných Potěmkiňanů? Každým krokem pozorován a vždy zadržen, kdykoliv to jen bylo možno. Přes to, že se ničím neprovinil. Dne 16. července 1905 zaslal Lermontov tuto depeši do Ruska:

„... Policejní president mi právě oznamuje, že se Matjušenko vystěhoval do Švýcar a ježto po dobu pobytu v Rumunsku se nedopustil jediného přestupku, nebylo příčin odepříti mu pasy ..."

Tajnou ruskou policií pronásledováni, podezíráni jako zločinci, rumunskými úřady a zaměstnavateli zrazeni a šizeni, vydáváni, kde se jen naskytla možnost, postrkováni, rozptýleni na všechny strany: to byl osud svobodných námořníků, bratří z „Potěmkina" — oné hrstky, která měla elán odhodlaně přetvořiti v čin, co dějinně chápala, a tím vstoupila důstojně do řady těch, kteří zahajují historii moderního Ruska.

NA OKRAJ KNIHY.

Jak působí mohutná skutečnost, mohutně vytvořená na vynikající osobnosti duševního života, o tom svědčí nejlépe tyto projevy, které nám byly zaslány jako předmluvy :

Maximilian Harden:

Bledožlutě vadne zřítelnice příštipkáře Ahasvera, který nedopřál krátkého oddechu Galilejskému, úpícímu pod tíhou kříže. Nibelungům spitým krví a krčícím se nad mrtvolou v Attilově komnatě, vypadnou přilbice pozvednuté k pijáckému pozdravu. Hermanovy cherusští poslové, jimž bylo uloženo shromážditi vojsko celé Germanie pro zneuctěné dívčí tělo, zastavují své kroky. V hrdle Masaniella, rybáře amalfského, je udušen hrozným plamenem křik, který jásavě burcoval proti ukrutenství. Sám vrchní školní rada Stauffacher krotí téměř rázem svůj jazýček, který harcoval ještě před chvílí zbožně-retoricky po Rütli čtyřkantonského divadla. — Co ochromuje vůli v tomto pestrém chomáči báchorek a básní? Slabý drobný plamének tenké kopějkové svíce, která dohořívá v mrtvolně bledé ruce Vakulinčukově. Zde nešlo snad o vlastní hnutí zbabělé sobeckosti, vlčí potměšilosti. Lenní věrnost až do smrti, hrdé a mocné vědomí kmenové pospolitosti, vzpoura proti tyranům, strážcům, cizákům, jejichž

úslužnost přistřihla ženě náčelníka chlapecký účes, jejichž zločinná řevnivost roztrhala bez dovolení hymen: dosud otřásá čivami barevný obraz událostí tak úžasných. Zde se však vytvořila, aniž byla vybičována jediná hrubost — celá soustava a ta se tříští na úskalí vůle lidiček uboze nepatrných. — Hrstky námořníků, kterou provanula Vakulinčukova vroucí víra v bratrství jako dech boží, účel (brániti břehů vlasti) stal se účelem o sobě. „Představený", pozemský místodržitel trojjediného boha. Ku stožáru, před hlaveň pušky, kdo by se odvážil odporovati mu, nebo dokonce domníval se býti chytřejším. Nahajkami, prachem a olovem krmí davy, které ze soucitné lásky obklopují bojující a zmírající pro trochu lidské důstojnosti. Než v planoucím oku zrcadlí se konec pancéřového křižování. Tíha ohromná padá s našich prsou, zdáli slyšíme chvění země, nebesa starých a nejstarších božstev duní... a tuší, že nastane nový svět.

Jedinečné je toto filmové dílo. Čin, ve kterém konečně umění stalo se kultem. Že před mladým panem Eisensteinem, ženiálně zbožným tvůrcem díla, musí všichni, kdož se po desetiletí někde mořili režií davu, skloniti v úctě koleno, dotýká se našeho mozku, jako v opojné závrati se chvějící rozumový atom. Hluboko vryje se protivná hrůza představy, že vedle nás dýchá tvor podobný člověku, kterému takové dílo nemluví a který kvílí: „Poplvejte! Zapovězte!" Který na pokraji druhého křesťanského tisíciletí si přeje, aby činně tvořící člověk lízal ruku, která mu nasypala do plechového korytu červivou polévku, aby neměl ani práva spokojiti se chlebem a vodou, když jeho pán, vládce života a smrti, mu poručil hltati jinou stravu. Neboť zde, hadí plémě, není ani bolševismu, ani salonního socialismu bledě růžového; není nic z toho

všeho, čemu říkáte „politika". Zde tříbí se pojmy o lidských právech a lidské důstojnosti, zrezavělé ve vašem všedním čachrování, zahlenění na vašem jazyku, v čisté barvy probouzejícího se života. Žádný Kerenský, Miljukov, ba ani Gučkov nenalezli by zde příčiny k „pohoršení". Ve své nejsladší hodině žehnal by Dostojevský bezduchému tělu Vakulinčukovu, který bratrsky zemřel za bratry, jako meteor, jako světlonoš. Nebyl velitel křižníku, kapitán jako jiní kapitáni, nazýván v mručení smradlavě dusné koji již dávno „drakem", „ďáblem"? Zde byla apokalypsa. Vzpomeňtež anděla, kterého Jan Zvěstovatel viděl sestupovati s nebes. „Železnými řetězy spoutal draka, ďábla a vrhnul jej do propasti, kterou uzavřel a zapečetil, aby tam nestvůra prahla tisíce let. Potom musí zase nabýti na krátko volnosti." Příliš dlouhou zdála se nám doba. Je nyní zlý nepřítel trvale zbaven moci? Najmul ještě z propasti pomocníky, jejichž kapající hlen shasl svíci v ztuhlých prstech Vakulinčukových?

Po roku 1905 nastal rok 1917. Přeháňce v přístavě oděsském následovala bouře v Leningradě a v Moskvě. A ze skleněné hrobky odpovídá Iljič všem tazatelům Ruska moudrým úsměvem Asiata.

Siegfried Jacobsohn:

Jak Chaplinovy filmy duševní hloubkou nemají protějšku, tak jej nemá tento film velikostí, pádností a pravdivostí. A jeho pravdivost je dvojí, je historická a estetická. Co se zde děje, není výmysl, je to skutečnost dokumentárně doložená až do nejmenší jednotlivosti, skutečnost, která zkrvácená cítěním ruského člověka je povznesena do ovzduší umění. Je nesporné, že tento film by mohl u nás dosáhnouti účinku „Němé z Portici". V Ru-

sku je důsledkem svobody — u nás by mohl býti jejím podnětem. Ale není. Film sám o sobě měl by sílu elektrisovati, avšak lid nemá síly nechati se elektrisovati. Jistě ne dříve, než až bude zase naštván do nové války, kterou zase prohraje.

Herbert Ihering:

Ztratí-li se všechny dokumenty posledních 20 let a bude-li zachráněn pouze „Pancéřový křižník Potěmkin", bylo by zachováno lidské dílo, svědčící a platné jako Iliada, jako píseň Nibelungů.

Stefan Grossmann:

Velcí v utrpení — byla kdysi chvála, přiznávána Němcům. Ve skutečnosti je to nejhroznější obžaloba německého národa. Přeložená z nářečí nasládlé lyriky pastorské do řeči pravdivosti, znamená: Němci jsou i tenkráte pasivními, když teoreticky uznali, že aktivita je nejsvětější povinností, aneb vyjádřeno méně pateticky, historickou nutností.

Historie „Potěmkina" ať skutečná neb vylíčená je proto nejzdravějším lékem pro Němce, neboť zde se jeví činná pospolitost, jako opak k německému vždy jen pasivnímu davu. Tak si také vysvětluji nesmírný jásot, tryskající ze srdcí při všech představeních filmu „Potěmkin". Účinkuje vykupitelsky, neboť předvádí německým divákům, jak třída trpící stává se činnou a mstící. Němec jásá — jako divák. Zda-li pak se kdy vyšine ve vážném případě nad tento divácký obdiv? Ano, bude-li věděti, že každý případ je vážný, že vážný případ není příležitost k hrdinným akcím, naskytající se jednou za sto let, nýbrž že každý život je řetězem vážných případů. Učitel, který bije mé dítě, lékař, který ledabyle prohlíží a odbude mou milenku, dílovedoucí, který nám chce napařiti půl hodiny více práce — to vše jsou

vážné případy, které prožije generace posilněná událostmi na „Potěmkinu" jinak, než s hrozící paží.

L. Persius, námořní kapitán v. v.

Jen několika je známa historie vzpoury námořníků u Oděsy, znázorněná ve filmu „Potěmkin". Proto zanechávají nesčíslná místa, škrtnutá censurou, v některém diváku prázdnotu, kterou vlastními vědomostmi nemůže vyplniti. Zde zasahuje obšírné zobrazení historických dějů, které napínavé jako román, čtenáře zrovna tak nadchnou, jako se nám stalo při pohledu na film.

Zájem o film „Potěmkin" jako o poměry vůbec, které vedly v roce 1905 ke vzpouře námořnictva loďstva černomořského, je tím pochopitelnější, ježto podobné příběhy udály se ve všech loďstvech a budou se tak dlouho díti, až vnikne na všechny lodě, do všech zemí — duch svobody.

Doufám, že tato kniha vzbudí pozornost širších kruhů, zvláště těch, kterých se týká, doufám, že jim bude výstrahou a napomenutím k polepšení.

Kurt Pintus:

Vzhledem k „Pancéřovému křižníku Potěmkin" musí býti jasně vysloveno poznání a požadavek, který nemůže býti vtlučen dosti často, zřetelně a důtklivě onomu národu, kterému po staletí nesprávná výchova vypěstovala obzvláště tvrdou a neelastickou kůru mozkovou. Tato výchova učila znalosti místo myšlenky, poslušnost místo samostatnosti, upoutala pohled do zadu stálým činěním do minula, na místě aby jej vychovávala ku předu do budoucnosti, kázala jako vzor světové dějiny, které byly tradičně přetíženy a znetvořeny nečasovými, militaristickými a morálními tendencemi.

„Pancéřový křižník Potěmkin" dokazuje, jak historie a morálka doposud vyučovaná může působiti právě tak zhoubně jako její falešní hrdinové a falšující výrobci. Neboť nyní každý ví, že potěmkinská episoda, která byla oficielním dějepisem úplně zatajena, byla důležitější a pro budoucnost nosnější, než celá rusko-japonská válka, že osud námořníka, daného v přístavu oděsském na máry, byl daleko cennější nežli činy velkých generálů.

Je nutno požadovati, aby mládež byla učena světovým dějinám konečně časově a se zřetelem na budoucnost. Neboť důležité a pamětihodné události dějinné nebyly povrchní výjevy, pompésní, často aranžované a svévolně vynucené, které nám byly vtloukány podle letopočtu jako historie válek, hrdinů a knížat. Nýbrž duchovní, duševní a mravní rozčilení a hnutí jednotlivců z lidu a davů samotných způsobilo pokračování světových dějin, budoucí jsoucnost lidskou.

SEZNAM KNIH EDICE ODEON

DOSUD VYŠLO:

1. VANČURA V.: Pole orná a válečná . . . . . Kč 26,40
2. VERHAEREN E.: Svítání. Drama. 2. vydání . . . . . „ 16.50
3. APOLLINAIRE G.: Sedící žena „ 23.—
4. VANČURA V.: Pekař Jan Marhoul. Román. 2. vydání . . . . „ 17.40
5. ROMAINS J.: Donogoo-Tonka. Humoristický román. Ilustr. . . . „ 19.—
6. NEZVAL V.: Karneval. Romaneto . . . . . „ 21.—
7. HONZL J.: Roztočené jeviště. 55 ilustrací . . . . . „ 27.—
8. VILDRAC CH.: Růžový ostrov. „ 22.—
9. JAKOBSON R.: Základy českého verše . . . . . „ 25.—
10. NEZVAL V.: Falešný Mariáš „ 14.—
11. CENDRARS B.: Zlato. Román z Kalifornie. Ilustr. J. Šímy . . . . „ 22.—
12. NEZVAL V.: Menší růžová zahrada. Poesie . . . . . „ 19.50
13. G. RIBÉMONT DESSAIGNES: Ano a ne čili klec v ptáku . „ 22.—
14. SOUPAULT PH.: Bratři Durandeau. Román . . . . . „ 13.50
15. APOLLINAIRE G.: Prsy Tiresiovy. Přeložil J. Seifert . . . . „ 27.50
16. MAUROIS A.: Básník a svět. Život, lásky a smrt básníka P. B. Shelleyho. 2. vydání . . . . . „ 21.—

Na skladě u všech knihkupců aneb v

NAKLADATELSTVÍ ODEON, JAN FROMEK
PRAHA-SMÍCHOV, PŘEMYSLOVA 724.

SEZNAM KNIH EDICE ODEON

VYJDE v SEZONĚ

1926 - 27:

17. DELTEIL J.: Cholera. Román.
18. ERENBURG: Život a smrt Nikolaje Kurbova. Román.
19. SEIFERT J.: Slavík zpívá špatně. Poesie.
20.—34. MARCEL PROUST: Hledání ztraceného času. Románový cyklus. — V sezoně 1926—27 vyjdou 4 svazky.
35. TRISTAN TZARA: Prosím o sázky.
36. ERENBURG I.: Nesnáze kavárenského povaleče.
37. SALMON A.: Pořadatel slavnostních iluminací. Román.
38. ERENBURG I.: Léto 1925. Román.
39. VANČURA V.: Rozmarné léto. Humoristický román. Ilustr. J. Čapka.
40. PILNJAK B.: Mašiny a vlci. Román.
41. VANČURA V.: Poslední soud.
42. PHILIPPE CH. L.: Matka a dítě.
43. SUPERVIELLE J.: Muž z Pampy.
44. PRŮVODCE PAŘÍŽÍ. Největší český průvodce. Vyjde na podzim.
45. BURIAN E. F.: O moderní ruské hudbě. Popul. úvod ke studiu Kč 6.50
46. BARTOŠ J.: Milenci . . . . . „ 10.—
47. BARTOŠ J.: Krkavci. První nekonfiskované vydání . . . . . „ 12.—
48. CHATEAUBRIAND: Atala René.

NAKLADATELSTVÍ ODEON, JAN FROMEK
PRAHA-SMÍCHOV, PŘEMYSLOVA 724.

SUBSKRIBUJTE DÍLO

MARCELA PROUSTA

HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU

ROMÁNOVÝ CYKLUS V OSMI DÍLECH.

Vyjde v tomto pořadí:

I. CESTOU K SWANNOVI *(I. Combray. II. Láska Swannova.)*
II. VE STÍNU MLADÝCH DÍVEK V KVĚTU. (2 sv.)
III. KE GUERNANTŮM I. (1 sv.)
IV. KE GUERNANTŮM II. SODOMA A GOMORRHA I. (1 sv.)
V. SODOMA A GOMORRHA II. (3 sv.)
VI. UVĚZNĚNÁ. (SODOMA A GOMORRHA III.) (2 sv.)
VII. ZMIZELÁ ALBERTINA (2 sv.)
VIII. ČAS ZNOVU NALEZENÝ. (2 sv.)

LITERÁRNĚ KRITICKÝ ÚVOD — ESSAY — o životě a díle M. Prousta vyjde v 1. sv. od F. X. ŠALDY

Vyžádejte si **ZDARMA** subskribční prospek.
u svého knihkupce neb přímo v
NAKLADATELSTVÍ ODEON, JAN FROMEK
PRAHA = SMÍCHOV, PŘEMYSLOVA 4.42